上海高校音乐人类学E-研究院

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年

(1980–2010)

卷五

著作·述评

洛 秦 编

上海音乐学院出版社



ISBN 978-7-80692-561-4

9 787806 925614 >

定价：30.00元

上海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助　项目编号：e05011
夏野音乐文化基金资助

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980–2010）

卷五

著作·述评

洛　秦　编



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年:1980~2010. 第5卷. 著作·述评/洛秦编. –上海:上海音乐学院出版社. 2010. 10

ISBN978 –7 –80692 –561 –4

Ⅰ. ①启… Ⅱ. ①洛… Ⅲ. ①民族音乐学 – 中国 – 文集

Ⅳ. J607.2 –53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 181236 号

出 品 人:洛　秦

书　　名:启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980–2010)
　　　　　卷五:著作·述评

编　　者:洛　秦

责任编辑:迟凤芝

封面设计:孙春祺

出版发行:上海音乐学院出版社

地　　址:上海市汾阳路20号

印　　刷:上海书刊印刷有限公司

开　　本:787×1092　1/18

印　　张:14 $\frac{2}{3}$

字　　数:200千字

印　　数:1 –2,300 册

版　　次:2010年10月第1版　第1次印刷

书　　号:ISBN 978 –7 –80692 –561 –4/J.536

定　　价:30.00元

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

序言：启示、觉悟与反思

——“音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)”学术编辑凡例

洛　秦

一、编 辑 主 旨

学科的建设是一个思想的过程。严格意义上说，人类历程就是一个思想的过程，任何形式的发生、存在或发展，源自于思想。学术研究正是人们思想的重要方式，这种方式的科学性、系统性的体现就是学科建设的基础。因此，没有思想便没有学术，没有学术更没有学科的建设。

学科的完善是一个认识的过程。学术研究的思想本质决定了其认识论的属性。人类思想的发展正是我们对事物及自身认识的不断变化过程。由此，学科的成熟与发展基于其对学科自身认识的不断完善。

学科的发展是一个反思的过程。对于学科建设不断完善的动力，来自学人对自身思想、学术及其学科的不断反思。反省、思考和总结历史的“得失”、“功过”是学科发展不可或缺的过程。

笔者曾论述，音乐人类学(Ethnomusicology 或称民族音乐学)是一个不断自我反思、调整和期待完善的过程，其作为学科的出现虽然横跨两个世纪，而实际时间只经历了半个多世纪，但它体现了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们

人类精神和物质总和中的重要部分。[①]正是这样的学科发展性质和过程，极大地影响了人们对音乐本身，对其受影响的社会文化环境，以及对从事音乐活动中呈现的行为方式、态度和观念，其根本是音乐行为的主体——人，有了更为丰富、深刻和多样的认识。这也就是音乐人类学所具有的人文性质的核心。

音乐人类学的中国实践是与上述的国际学术思潮分不开的，同时也是与国内的社会环境变化紧密相连的。如果说，20 世纪初在新文化运动的推动下，具有"曲线救国"思想的改良主义爱国者、音乐学家王光祈在德国将比较音乐学(Comparative Musicology)的方法介绍到国内，开启了音乐人类学的中国实践萌芽的话，那么，中国"改革开放"(1979)的第二年，即 1980 年在南京召开了首届全国民族音乐学学术研讨会，它成为了 Ethnomusicology 正式"登陆"中国的标志。虽然音乐人类学的发展已于 20 世纪 50 年代告别了比较音乐学而正式确立了 Ethnomusicology 崭新的学科思想、性质和地位，当时我们与国际学术步伐相比稍有滞，但很快随着中国社会的不断改革、开放和发展、学术思想和视野的拓展、现代科技带来的信息便利，以及频繁地与国际学界之间的人才交流和学习，30 年后的今天，音乐人类学的中国实践已经基本实现了与国际学界的同步对话和互动，并也已经获得了不少成果和新的认识，可以说不仅完成了重要而基本的学科建设框架，而且"中国经验"探索进程也已逐渐开启，并获得了初步的积累。那么，21 世纪的发展目标和方向在哪里？怎样才能使得音乐人类学的"中国实践"发展成熟，并促使具有国际参照价值的特定历史文化特色的"中国经验"的形成？怎样通过"中国经验"的音乐人类学研究的范式让世界更全面、丰富和完整地认识中国文化？[②]

梳理、分析、反思和总结这段历史及其问题，正是文集《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年》的编辑意义之所在。

二、历 史 回 顾

虽然 Ethnomusicology 在中国的"登陆"是在 1980 年，但是具有初步学科意识而进行的中国传统音乐的研究，也即音乐人类学的中国实践可以追溯至 20 世纪初。回顾历史，我们可以看到以下几个大致的发展阶段：

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》(上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编)，上海音乐学院出版社，2004，第 302 页。

② 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上)，载《音乐艺术》，2009 年第 1 期。

1. **西方视角返观中国传统音乐的价值**。萧友梅、王光祈为代表,本着热爱民族音乐文化,但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义,这也是音乐人类学的中国实践的萌芽。

2. **中国音乐传统的历史梳理与实地考察初步**。刘天华、杨荫浏为代表,将千百年传承下来的众多传统音乐形式进行历史性梳理,并开始进行田野考察,建立了初步的学科建设意识。

3. **民间素材的采集、研究与创作**。与此同时,以延安"左联"音乐家为主体的如吕骥、安波、冼星海,以及沈知白等,在"民族形式、救亡内容"的纲领指导下,进行民歌采风和研究,并从中寻找民间音乐素材进行音乐创作,凸现了音乐的政治作用,扩展了传统音乐的功能。

4. **音乐形态的科学分析**。同样以杨荫浏等为学科带头人,以及于会泳等一批学术群体,注重于音乐形态的分析研究,大量音乐形态技术分析和音乐品种的分类和体系研究将学科的发展体现为注重研究的科学性及技术性的学术特征。

5. **音乐文化的认知**。在前辈学者的带动下,一些中年轻学者随着音乐人类学及整个大文化强调人文关怀的影响,对于传统音乐的研究转向为文化认知的层面,对学科发展在内容扩展和思考深入都起到积极的作用,音乐人类学的"中国实践"开始深化,并逐渐走向"中国经验"的积累。

笔者曾强调:其一,以上五个阶段的发展历程,其转型特征体现为从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程;其二,各几个阶段的发展不是替代的转型,而是交替,或并置进行的;其三,各阶段之间是相互补充、不同视角的关系,特别是音乐创作、形态分析和文化认知是继承和发扬传统音乐的不同层面和意义;其四,这个转型是思想发展、学科成熟的自然进程,学科建设意识具有自觉性地增强。

自20世纪初至今,中国传统音乐研究及音乐人类学的中国实践经历了将近一个世纪,这是一个研究意识的萌芽状态到学科建设初见规模和成效的转型过程,这样的转型主要是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的,这也是学科成熟的自然进程。我们看到,学科发展从单纯的民族感情触发返观传统,以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐,到以科学方法体系化地研究音乐本体,在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀,并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流,不断地深入音乐人类学的中国实践,并使之"本土化"和促进"中国经验"的积累,这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设中意识自觉的充分体现。[①]

---

① 洛秦:《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上),载《音乐艺术》,2009年第1期。

三、而立之年

对于中国传统音乐这部分文化遗产一直是大家不仅热爱，而且对其所倾注的关爱和研究可谓是呕心沥血。近百年来，人们从各自不同的方面来保护、继承、挖掘、发展我们的音乐传统。同时，也从不同角度来思考、研讨，期待从更为全面、系统和科学的层面上对此进行学术研究。

1980年是中国音乐学界的一个非凡年份，即在南京召开了首届“民族音乐学学术研讨会”(俗称“南京会议”)。其非凡意义在于，当年“引进”了舶来的Ethnomusicology。中文的翻译“民族音乐学”引导了当时不少数量的学者似乎觉得找到了研究中国民族民间音乐的科学依据，大家为之欢欣鼓舞。

但由于当时(甚至至今)人们在理解上的双重，甚至多重不同，诸如：对Ethnomusicology作为一门学科本身的理解，日语转译的“民族音乐学”汉语字面指向被“误读”，对中文译名“民族音乐学”(包括其他各种称谓)所涉及的本土研究问题的认识，以及音乐文化研究属性的学科应该如何命名等，引起了自Ethnomusicology进入中国以来，对其译名、学科称谓、研究对象和范畴、学科属性，以及与固有的中国民族音乐理论的关系进行了一系列探讨，乃至争议，30年来方兴未艾。[①]

这30年的学术道路并不平凡，但其学术意义却是甚为非凡。无疑音乐人类学在中国的建设如今已至“而立之年”，那么之后我们怎样才能“不惑”？即今天我们如何认识、评价和总结过去的30年？

笔者通过“文集”的编辑和研习，拟可以从以下三个层面来理解此“三十年”。

1. 学科启示

1980年进入中国之后的Ethnomusicology，其初期阶段为国内音乐学界，特别是以研究中国传统音乐为主题的学术领域带来了正面的学术理念和学科建设的启示意义。随着经济的“改革开放”和大量西方人文思潮的涌入，音乐人类学作为一门新兴学科，对于中国音乐学界来说，它的国际视野、学科框架、学术范式、研究方法，特别是音乐与文化关系研究似乎给大家吹来了一阵新风。学科知识、研究手段，特别是学术思想和观念，诸如“局内—局外”、“田野考察”、梅利亚姆“观念、行为和音乐”模式等，至今依然持续着影响。诚然，初期阶段人们对音乐人类学的认识和实践主要以翻译、引进或“照搬”，概念和方法以模拟或借用为多，一定程度的“盲目性”和求成心切带来了一些困惑和问题。诸如，学界引发的持续性、大范围的译名、学科属性等争议。

---

① 参见洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010年第3期。

然而,其启示性的积极作用是无疑的,其中最为突出的是,通过探讨、争议和研习,音乐人类学的学科建设意识得到了很大程度的认同和提高,并逐渐开始有意识地从学科层面上来进行中国实践。

2. 学理觉悟

音乐人类学的中国实践与经验的历程,就犹如中国现代性的发生不可避免地带有西方文化侵入的痕迹。在"学科启示"过程中,不只是翻译过程的学术时差,或对外语表面词义的误读出现了对音乐人类学学科性质、功能和价值理解上的偏颇;也出现部分研究者虽然秉持"文化价值相对"理念,同时却不自觉地依然"信奉""欧洲文化价值中心",以舶来的西方学科为"圣经"的现象。因此,学者在"启示"后开始了自觉地思考中国传统音乐自身的文化特性与舶来学问的研究方法之间所存在的"隔膜"、"夹生",或者先天不足的问题。"三十年"中期以来,通过探讨、辨析中国固有的民族音乐研究的学术传统与西方音乐人类学的异同和各自特点,来争取学术范式和研究方法上的融合与互补,从而逐渐建立起音乐人类学的中国实践与经验过程中的"学理觉悟"。

"觉悟"过程的价值逐渐得到了体现:诸如研究对象的概念发生很大变化,由"典型"或"纯粹"的乡村田野扩展至"时尚的"或"家门口的"城市"田野",传统或流行、形态或文化都成为大家共识的研究范畴;方法上的多元交叉成为了重要的发展趋势,实证与抽象共享、思辨与分析同在,音乐学融合了社会学、人类学、历史学,以及心理学、经济学、语言学等,尤其是问题意识和专题研究的兴起,诸如社会性别、城市化、新历史主义、区域音乐、移民问题等,大大加强了学科发展的厚度;"学科"的人为化界限逐渐融化,不仅从年轻学人或"海归"学者那里看到中国的传统学术方式的继承,而且在老一辈专家的文论中也不乏对"新学"观念和方法的认同;最主要的是,学者们一方面不断关注学科的多元概念、定义和方法的探讨,而且另一方面开始自觉地分析和总结音乐人类学在中国的影响和价值。

3. 学术反思

洛克认为,反思是人心对自身活动的注意和知觉,是知识的来源之一,人通过反省心灵的活动和活动方式,获得关于它们的观念,如知觉、思维、怀疑、信仰的观念等。黑格尔认为反思是一个把握绝对精神发展的辩证概念,认为反思是从联系中把握事物内部的对立统一本质的概念。因此,反思是认识真理的一种比较高级的方式。①

"三十年"后期的近些年,大家开始清晰地认识,西方 Ethnomusicology 的产生基于其文化土壤,具有其自身的学理基础和独特内涵。也因此,音乐人类学在中国的发展不能完全依赖舶来学术理论,而应该更多地从中国音乐文化特有的内涵来

① 请参见"百度·反思":http://baike.baidu.com/view/250148.htm

思考，充分反思“三十年”音乐人类学的中国实践，从而推动音乐人类学的中国经验的不断积累，建立和发展自己的学术方法。姜异新在其《五四启蒙话语的意义之外》中的论述，对于我们音乐学界的“三十年”反思具有一定的参照意义。他指出：“探讨这个问题的前提必须是，启蒙在中国的涵义不可能是建立在西方思想史上的理论提升，而应该有自己的独特内涵。产生于欧洲生活世界的文化价值，不应该理所当然地成为中国划分认识领域与理解自身的方式。尽管中国现代性的发生有着异质文化入侵的背景，但不可否认的是，它的独特内涵是建立在自己的学理基础和生存土壤之上的。在西方普遍话语逻辑内部寻找中国启蒙的自身问题，乃至把中国当成病灶，把西方当成药铺，当成批判中国错误的真理来源，不但粗暴地遮蔽了自身文化的主体性，同时也无法开启我们掌握自身特殊性的契机。只有把自身与他人都视为多样性，共同作为历史的主体，才能发展出一个不被西方垄断以及开放与共享的普遍性场域。”①

音乐学者们也正是在相似的实践与经验中进行了反思，由此我们看到，由于治学心态的自信不断增长，面对学术上的“争议”、甚至“责难”趋于平常心，人们大多能客观、理性地接受批评。也由于此，学术上的批判意识增强，特别是对于舶来“权威”的论断，相比过去，少了许多“崇拜”，多了不少辨析、甚至挑战。最令人可喜的是，随着反思意识不断上升，研究成果中“中国经验”的形象逐渐显现，无论是研究领域或典型案例，还是研究模式或学术方法，越来越多的学者努力于建立中国音乐人类学的自身价值和内涵。反思，正在不断地产生其作用，推动着音乐人类学的中国实践与经验走向国际学术视野。

因此，学科启示、学理觉悟与学术反思构成了音乐人类学中国实践的不断深入与中国经验的逐渐积累的“三十年”发展轨迹。

四、学科称谓、界定及其关系

以上为笔者对“文集”编辑主旨、学科的简要历程，以及“三十年”发展特征进行了扼要阐释。在此，还必须陈述“文集”编辑中遇到的另一些相关的基本且颇为复杂的学术问题。

1. “学科”及其界定

一般意义来说，学界皆称音乐人类学(或民族音乐学)为学科。如不作学理深究，通常无妨。只是笔者在多种场合表述，音乐人类学是一种思想，而非学科。这是因为构成一门独立学科必须具有三个基本要素：1)独特的研究对象或研究领域；2)特有的理论体系，包括概念、原理、命题、规律等所构成的严密的逻辑化的知识系

① 姜异新：《五四启蒙话语的意义之外》，载《博览群书》，2009年5月7日。

统;3)学科自身所需的方法论,即学科知识的生产方式。①

然而,遗憾的是音乐人类学目前尚未建立其自身的学科“三要素”特性。其一,音乐人类学发展至今已经将其研究对象扩展到“所有音乐领域”,古今中外、城市乡村、古典流行、生理心理、社会个人、商业政治、宗教语言,只要与音乐相关,其几乎无所不包、无所不涉,因此而丧失了研究对象的独特性。其二,音乐人类学的发展历程与人类学及其他人文思潮的影响紧密相关,毋庸置疑,其整个知识体系就是人类学的。特别是其中音乐人类学主张的“文化价值相对”的思想,也就是人类学理论的重要基础。由此而被不少学者称之为人类学的分支学科。其三,在方法论上,田野考察和民族志写作是音乐人类学区别于音乐学其他领域的主要特征,而二者恰恰又是人类学的核心所在。即使音乐人类学试图建立自己的音乐本体的解读手段,但是眼下大量的研究成果依然不能摆脱音乐学的记谱和分析方式。

因此,严格地说,当下的音乐人类学更主要的是一种观念、思维和思想。但是,与此同时,我们又不得不将其视为“学科”。不仅由于其不断地努力使之为学科,而且如果将此舶来词语置于其文化背景,我们会发现,英语有关音乐学科的表述,只有 Musicology 和 Ethnomusicology 这两个词带有学科属性的-ology 后缀,这似乎也暗示了音乐人类学是作为相对与音乐学的另一个“学科”存在的。再有一个重要原因,本“文集”的编辑内容必将涉及学科问题。所以,在此姑且称其为学科。

与此相关的另一个问题是学科的界定,因为这将涉及文章的选择范畴与标准。笔者曾就“音乐人类学的性质、范畴和目的”作过如下表述:

> 音乐人类学是音乐学和人类学相结合的交叉性学科,其具有传统意义上的音乐学以探究音乐本体为主导的属性,同时又具有人类学视角下关注与音乐相关的社会和文化关系研究的人文特征。
>
> 作为学科研究范围而言,音乐人类学主要研究目前存活着的音乐事像,口头传统是其研究主体。同时,近年来受到历史人类学的影响,音乐的历史内容也逐渐受到音乐人类学的普遍关注。以往仅针对非欧洲的传统音乐研究的界限已经不再存在,而音乐人类学研究将涉及整个人类的音乐及其文化活动(包括对西方古典音乐的研究)。作为音乐学大学科的一个分支,音乐人类学的目的、视角和意义在于从音乐与文化的关系来探索人、行为及其音乐表现之间的相互影响,也即研究音乐现象发生的思想、理念及其促成的行为方式,将音乐作为一种文化来揭示其在人类生存、生产和生活中所产生的价值和意义。②

① 参见“百度·学科”http://baike.baidu.com/view/145919.htm

② 洛秦:《音乐人类学》,载杨燕迪主编《音乐学新论》第七章,高等教育出版社(出版中)。

因此，“文集”所选文章的依据，也正是基于上述的学科认识及其界定。

2. “音乐人类学”称谓

本“文集”全称为《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)》，因此而涉及 Ethnomusicology 学科称谓问题，即为何是音乐人类学，而非民族音乐学？

笔者在《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》①一文中赞同并建议使用“音乐人类学”称谓，理由有以下四个层面：1)一般意义上的学科属性指向，所涉及的历史渊源、研究对象及范畴、学科观念；研究方法，以及学科属性；2)学科在中国语境中的困扰、问题与解决，其中包括“民族音乐学”概念指向不清、中国实践的历史与现状、与中国传统音乐研究的关系；3)不断发展中的学科趋势及其命名问题，探讨了 Anthro-musicology 的假设、Ethno 语义辨析、学科现状和趋势；4)学科“本土化”的意愿和终极目标。其中特别指出，在中国，“音乐人类学”称谓可视为一个折中的命名，作为众多前辈提出的民族音乐学、音乐民族学、中国音乐学、中国民族音乐学、音乐文化人类学、音乐文化学和文化人类学的音乐学的一种综合。其既可以避免直接翻译 Ethnomusicology 为“民族音乐学”的痕迹和由此带来的“误解”，同时，也有其在中国文化语境中不断发展，融合固有学科的各种传统和优势，而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性，而且也在一定程度上反映了中国学者 30 年来探索 Ethnomusicology 的中国经验及其“本土化”反思的一种共同意愿。

如果从更为广阔和深远的前景来看，笔者认为，Ethnomusicology 仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段，其以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此，促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是其终极目标，音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命，我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。在这一层面和境界上，民族音乐学或音乐人类学(或其他)“殊途”同归！

鉴于上述考虑，“三十年”中所涉及的相关文章归为“音乐人类学”名下。与此同时的另一个因素，也出于与中国传统音乐研究及其成果的汇编，即笔者也参与编辑的《中国传统音乐学会三十年文论选》有所区别。

3. 与中国传统音乐研究的“关系”

音乐人类学进入中国，无论其作为一种观念、思维或思想，还是学科及其方法，从一般学理或学术愿望上讲，不应该与中国传统音乐研究有所不同。因为，任何一种学术研究其本质是以科学的态度和方式对真理进行的一种求索。对科学、真理

---

① 洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010 年第 3 期。

的追求是不分民族和国别的，可能的差异只在研究的范式，或侧重的领域，或关注的视角。

音乐人类学在中国的情形也理应如此。音乐人类学踏上中国国土，它的作用和价值就应该将中国传统音乐的研究作为其重中之重的责任，与中国固有的音乐学术传统的关系应该是融入学习、相互补充，成为中国传统音乐研究的学术和学理上的增量。二者在方法、视角或类型上可能会略有差异，但它们在研究对象、范畴，特别是研究目的上完全是一致的。基于这样的立场，本"文集"所选文章在研究对象、范畴、领域或内容上并不存在所谓"学科领域"的差别，不同的只是研究视角或思考方式。

五、收录范畴及分类

1. "文集""三十年"的时间跨度为 1980 年至 2010 年，即 1980 年"南京会议"之后与 2010 年"南京会议"之前 30 年间公开发表的文章。[①]篇目按文章发表时间先后排序。

2. 虽然"三十年"间相关文章遍及国内外，但本"文集"仅限于选择性地收录发表于中国大陆及港澳台地区的中文类文章。

3. 收录的文章基本属于以相对"典型"的音乐人类学方式书写的内容。所谓"典型"主要指以下几方面的学科研究特征：1)学科思想与观念；2)学科概念与术语；3)学科论题与视角；4)研究方法与表述方式；等。

4. 收录文章的标准尽可能突出其在学科"三十年"发展中的代表性、影响力、历史贡献、创造性、开拓性、跨学科特征，以及那些凸显中国实践与经验意义的成果。

5. "文集"体现学术的客观立场，凡涉及本学科的内容，对于批评或责难文章概不回避，尽量收录。

6. 一些文章具有重要意义，但由于其已被完整收录于其他专集，一般不再人选，或以其发表在期刊上的"简写版"形式出现，例如《书写民族音乐文化》[②]专集中的 10 篇文章即如此。

7. 收录的文章按其内容的学术属性进行编辑分类，"文集"共分为五卷：1)历史・范畴，2)观念・方法，3)论域・视角，4)田野・个案，5)著作・述评。对那些具有多重属性的文章，按其最为明显的特征进行归类。各卷内容按照文章发表的时

① 2010 年"南京会议"定于 10 月举行。虽然编者尽了最大努力，将《文集》的内容收录时间截至 2010 年 9 月，但鉴于编辑出版的时间所限的原因，必定有部分已经发表的重要文论无奈没法选入，对此深表遗憾，也望读者或作者给予谅解。

② 陈铭道主编：《书写民族音乐文化》，上海音乐学院出版社，2010。

间顺序排列。

8. 学术专著往往是学科建设与发展的标志性成果形式，因此"文集"特别编辑了"著作・述评卷"。所选著作皆为"三十年"间学界有较高认同的代表作，但仅限于收录已有公开发表的述评文章及其著作。[①]鉴于某些著作有较多书评，"文集"选择了不止一篇的述评，以期能对著作给予更为完整的介绍。

六、最后的话

"文集"编辑的缘起之一是笔者近年来开设了"中国音乐学经典文献导读・音乐人类学"的研究生课程，在备课和教学过程中，研读了大量文论，其中"三十年"间的文章是"导读"课程的主体内容，受益甚多、感触甚深；缘起之二无疑正值"南京会议"距今三十年。因此，无论是纪念或回顾，还是总结或反思，"文集"的编辑出版都具有其积极的价值和意义。

鉴于编者水平和能力所限，所选文章难免挂一漏万，选择标准难免主观臆断，文论归类难免界限欠妥，尤其对于"三十年"的分析、总结和反思难免片面偏颇。

因此，"文集"的价值和意义是学科及前辈和同仁们的，"文集"的遗憾和缺陷是编者及笔者个人的。

在此，需要特别鸣谢：

1. "文集"所有作者

如果没有"文集"中的这些作者及其成果(包括由于篇幅等原因尚未收录的文章及其作者)，如今将不可能形成音乐人类学的中国实践与经验的"三十而立"；如果没有他们，无疑也就不可能有读者手中的"文集"问世。

因此，感谢"文集"中的所有作者，感谢他们为中国音乐学、中国传统音乐研究、音乐人类学在中国的实践与经验所做出的重要贡献，感谢他们为"文集"问世所提供的帮助、支持和贡献。[②]

2. 夏野音乐文化基金

夏野先生是中国音乐学界的里程碑式的人物，其宽厚的为人品德、严谨的学术作风、远大的学术眼光一直为世人所称赞。作为其弟子，学生获益甚多。20 年前，

① 一些新近出版的著作，特别是年轻学者撰写的优秀著作，鉴于尚未有发表的书评，为此未能收录"文集"，对此抱歉，望相关作者给予理解。

② "文集"所收录的绝大多数文章，编者以各种方式征得了作者的同意和认可，但是其中尚有少部分由于无法与作者取得联系，为此敬请作者谅解编者的擅自所为。敬请这些作者与我们联系，我们将致歉并奉上您的样书。联系电话：021－64315769(出版社)，64334454(E-研究院)，或 e_luoqin@163. com(编者)。

笔者正是怀揣先生赠送的梅利亚姆的英文版 *Anthropology of Music*（《音乐人类学》）赴美留学，此书成为了永远的纪念。同时，夏野先生也是首届“南京会议”的重要参与者。之后及至今，上海音乐学院逐渐发展为音乐人类学的中国实践与经验的重镇，离不开夏野先生当年的支持和鼓励。在此，“文集”的编辑与出版以表对夏野先生的怀念和感恩。

缅怀夏野先生的同时，特别感谢其家人所设立的“夏野音乐文化基金”对“文集”出版的支持和资助。

3. 上海高校音乐人类学 E-研究院

上海高校音乐人类学 E-研究院由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名及其在中国传统音乐研究领域的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、上海地域中的城市音乐文化，即从宏观思考与区域案例两个方面进行研究和探讨。自 2005 年建立以来，在与国际学界广泛交流的学术环境中，音乐人类学 E-研究院逐步建立了现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构著名学者联手，整合和优化研究资源和人才，并采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展了一系列脚踏实地且具有一定创新意义的研究，为推动音乐人类学的中国实践的发展与中国经验的积累做出了有意义的探索。“文集”中不少作者为 E-研究院成员和支持者，或是师长辈的学术顾问，或是同仁学友，或是曾参与 E-研究院项目的合作者，他们的思想、方法和成果为“而立之年”的音乐人类学的中国实践与经验，以及音乐人类学 E-研究院的建设和发展做出了重要贡献。

在此感谢这些成果及其作者，同时也感谢 E-研究院对“文集”出版的支持和资助。

最后，要特别提及帮助 E-研究院工作的研究生张延莉、杨成秀、徐蕊、王田、吴艳、潘妍娜和黄婉，她们辅助编者为“文集”编辑和出版付出大量心血。从中学习受益的同时，她们也贡献了自己的智慧和才能，在此表示感谢！

2010 年初秋于锦绣江南“水秦阁”

目　录



萧梅 韩锺恩 著
音乐文化人类学
广西科学技术出版社

萧梅、韩锺恩:《音乐文化人类学》,广西科学技术出版社,1993

萧梅、韩锺恩著《音乐文化人类学》读后

牛陇菲

一、缘　　起

1994年7月,收到了作者寄赠之1993年11月由广西科学技术出版社出版的萧梅和韩锺恩合著的《音乐文化人类学》。

作为一个对于"哲学人本学"、"文化人类学"有着特别关注的学人,笔者对于此书,不仅止于一般的兴趣。

十几年前,笔者曾撰《有关"人与文化"的两点思考》①、《人文进化学提要——有关"人与文化"的再度思考》②、《"积淀"说批判——与李泽厚、高尔太、刘晓波对话》③等文,开始着力探讨有关问题。自1987年2月底起,笔者还曾在兰州大学先后六次开设面对全校文、理科学生的选修课《人文进化学》。1989年9月,甘肃科学技术出版社出版了根据笔者讲义修订之拙著《人文进化学——一个元文化学的研究札记》。

所有这些,其自觉的目的,都是为日后的"音乐学"特别是"音乐美学"、"音乐哲学"的研究、撰著,确立一个"文化学"、"元文化学"的哲学基础。

---

① 1984年4月30日稿,原载《兰州学刊》1985年第1期,又载中国人民大学复印报刊资料《K1历史学》1985年第3期。

② 原题《文化进化学提要》,1986年3月10日初稿、1986年7月14日定稿,载《兰州学刊》1987年第2期。

③ 1987年1月26日撰成、1987年2月8日修订,载《艺术界》1987年第2期。

笔者有关"音乐美学"、"音乐哲学"、"文化学"、"元文化学"以及"人文进化学"①之研究的原始起点乃是1978年2月19日初稿、1979年4月22日修订之手稿《音乐美学初探》②。

当年所撰《音乐美学初探》之《绪论·论美》曾说:"马克思说:'一切对象都成为人自身的对象化'③美学的对象,乃是人自身的对象。这一点,对于美学的研究,有着至为关键的指导意义。"并说:在人类的"生产"活动之中,"直接的功利目的,变为先知的长远预见;迫切的肉体需要,变为从容的意识思维。在这样的生产当中,人类终于冲破了自己所属物种的尺度和需要的局限。人类在自身的对象化中,不是一般地在自然界中留下自己的印记,象动物采食、排便、留下踪迹那样;而是源出于功利目的之中,升华于功利目的之上,善于对对象使用适当的尺度,按照美的规律来造成东西,在自然界中打上美的印记。"

正是这样的觉悟,逐渐结晶为笔者于1987年开始创立之"人文进化学"所谓"'哲学人本学'、'人本一元论'之'主体建构客体'的'实践'之'本'、'实践'之'元'"。④

笔者所谓"哲学人本学"、"实践一元论"之"主体建构客体"的"实践"之"本"、"实践"之"元",乃是孔子所谓"人能弘道,非道弘人"⑤的关键所在;乃是马克思所谓"全部所谓世界史不外是人通过人的劳动的诞生,是自然界对人说来的生成"⑥的关键所在;乃是熊十力所谓"天道待人能而始得完成"、"始尽人道以完成天道"、"立人道以弘天道"⑦的关键所在。故特意称之为"本",特意称之为"元"。

笔者以为:"由于文化人类学有关'文化实践'对于'人文世界'之建构作用的充分揭示,'人'作为认识主体,其实践操作、认知模式对认识客体的能动作用;'人'作为'文而化之'⑧的主体,其'文化实践'对'人文世界'的能动作用,以及'人文世界'对'人类自身'的反馈作用;逐渐进入当代学人的视野。特别是当代'哲学人本学'、

① 牛陇菲:《人文进化学提要——有关"人与文化"的再度思考》,载《兰州学刊》,1987年第2期。

② 参1994年4月出版之由福建艺术研究所音乐研究室现代音乐研究组编辑的《现代乐风》发表之拙文《论美·前言》。

③ 《1844年经济学—哲学手稿》。

④ 参1995年第4期《文艺研究》删节发表之原提交1994年12月香港大学亚洲研究中心·香港民族音乐学会"中国音乐美学研讨会"之拙文《当代中国音乐美学的历史哲学反思》。

⑤ 《论语·卫灵公》

⑥ 《1844年经济学——哲学手稿》。

⑦ 《明心篇》。

⑧ 同①。

'文化人类学'的长足发展，人们业已自觉人类认识之'历史文明'的制约，人们也已自觉人类认识之'实践人本'的视点。当此之时，某种'哲学人本学'、'文化人类学'的方法，也将逐渐为音乐美学、音乐哲学同人所关注。可以预言：今后有关'音乐存在方式'的研究，必将以'哲学人本学'、'文化人类学'为其主要的参照背景"。①

笔者有关于此的论著，近年来，已有不少同人包括音乐学界的同人参考、引用。但是，由于诸君自己的研究方向、课题选择、事物繁忙、关山阻隔等等原因所限，除同住金城的李曙明君于日常讨论中有所质疑、指教之外，很少得到其他诸君的直接指教。

不过，于乐学同人之相关论著之中，笔者如鱼饮水，已经自知冷暖。特别是萧梅、韩锺恩君的《音乐文化人类学》一书，比较集中地阐述了他们的观点，且多处引用拙著《人文进化学》，其中同异之处，自然会引起我的特别关注。

前曾于《音乐学方法论——1993年之扫描》②以及提交1994年香港中国音乐美学研讨会之《当代中国音乐美学的历史哲学反思》③等文之中，对韩锺恩与我有所不同的某些观点，提出了我的质疑、批评意见。

收到萧梅、韩锺恩寄赠之此书之后，当即通览一过；在此之后，也不时翻阅；此间所得，渐有成见，今得宽余，草拟成文，无非申说读感，并继续就关键的问题，提出一些质疑、批评的意见，以请教于萧、韩二君。

二、所谓"音乐"

萧梅和韩锺恩所著此书，名之曰《音乐文化人类学》。以其词序排列，所谓"音乐"，乃是第一主题词（牛案："主题词"亦即"关键词"）。其所谓"文化"、"人类"者，当然理应与"音乐"密切相关。

与此相关，作者为自己所确定的首要著述任务，便是"音乐文化人类学"的"取域"与"定位"。

然而作者却说："我们……不能对所研究的对象（音乐）下一个简洁而明确的定义"。④

---

① 参《音乐存在方式——同人之有关思路》，载《中央音乐学院学报》，1995年第2期发表之拙文。

② 载《中国音乐年鉴》，山东友谊出版社，1995。

③ 参1995年第4期《文艺研究》删节发表之原提交1994年12月香港大学亚洲研究中心·香港民族音乐学会"中国音乐美学研讨会"之拙文《当代中国音乐美学的历史哲学反思》。

④ 萧梅、韩锺恩：《音乐文化人类学概论》，广西科学技术出版社，1993，第134页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

这样，作为读者，就不免产生疑惑：如果作者“不能对所研究的对象(音乐)下一个简洁而明确的定义”，那么，作者如何来确定自己所研究的对象？换言之，作者将如何进行所谓“音乐文化人类学”之“取域/定位”的工作？再换言之，作者所谓“音乐文化人类学”之“取域/定位”工作的结论，又如何得以体现？

毛泽东曾说：“马克思主义叫我们看问题不要从抽象的定义出发，而要从客观存在的事实出发，从分析这些事实中找出方针、政策、办法来”①。这话确有一定的道理。然而，就理论研究工作而言，似乎还存在着如下的悖论：如果我们没有一个相关的“定义”，则很难真正确定所要研究的“对象”；换言之，在此情景之中，我们无法从大千世界之中，确定我们所要研究的特定“事实”。此正如王宁一在《关于音乐美学研究对象问题的思考》②一文中所说：“在规定某一学科的对象时，都将遇到这样难分难解的二律背反：不弄清对象难以展开研究；不进行研究无法弄清对象”。

正是针对于此，王宁一才在《概念的漩涡——对于一个流行口号的论争》③一文之中引用马克思如下的论述：“从实在和具体开始，从现实的前提开始，……似乎是正确的。但是，更仔细地考察起来，这是错误的”。“具体之所以是具体，因为它是诸多规定的综合，因而是多样性的统一。因此它在思维中表现为综合的过程，表现为结果，而不是表现为起点。虽然它是实际的起点，因而也是直观和表象的起点”；并反复强调马克思有关研究工作必须“从抽象上升为具体”的原则。

同样正是因为如此，王宁一才在《萧友梅与二十世纪的中国音乐学和音乐美学》④一文中强调“从总体上揭示‘音乐的性质’(即普遍本质)，为音乐下定义”的重要意义。

与此相比，萧梅、韩锺恩所著《音乐文化人类学》之“音乐定义”的衍阙，不能不说是一个特别的遗憾。

也许正是因为如此，作者才发出了如下的感叹：“音乐的性质是很难以明确的，我也不懂，为什么要研究它”(第136页)。同样也许正是因为如此，作者并没有象自己所许诺的那样“不断地描述各个不一的音乐种类及现象”；更没有系统提出自己有关“音乐本质”的独到见解。

严格地说，书中有关“音乐”的部分，更多地是基于其它“元理论”的形式推衍，而非对于“音乐本质”的具体分析。换言之，马克思所谓“从抽象上升为具体”的学术任务，尚有待于作者今后更进一步的努力。质言之，作者尚须真正针对“音乐”，以确立自己所谓“音乐文化人类学”的理论原点，以作为研究探讨的出发基础。

---

① 1942年5月23日《在延安文艺座谈会上的讲话》。

② 载《音乐研究》，1991年第2期、1992年第3期。

③ 载《音乐学丛刊》，文化艺术出版社出版，1984，第75—104页。

④ 载《音乐艺术》，1994年第2期。

就此而言，笔者以为，萧梅、韩锺恩在“目录＋关键词＋提要”中有关“音响及人的主体听觉、主体活动方式建构的符号系统的功能一致性”（第7页）；“人的本质力量借以对象化的特殊音乐方式”云云，确有其值得深入发掘的理论意蕴，并且可以作为提出他们自己“音乐定义”的原点。

萧、韩二君所谓的“功能一致性”，其实乃是笔者以所谓“异质异构同态同行”之“自同态转换群集”的“音乐艺术模型”所揭示之“音乐”即“以建构‘音响动态模型’为其直接目的，然而并不排斥其它目的（包括功利目的）之人类‘音响性’的艺术行为实践及其艺术创造成果”之“人本一元”即“基于人类‘文而化之’行为实践基础之上的自身同一性”的深层内涵的表象。

笔者所谓的“自同态转换群集”，其中包括“音乐事象”、“其他事象”、“乐家心象”、“听众心象”在内之“世间万象”之间，之所以能够具有某种“自同构、自同态转换”的关系，完全是因为人类“音乐性”行为实践能够把统一于“物质”、“运动”的世间万事万物，同化于人的艺术性“认知模式”、“感受模式”、“表征模式”、“把握模式”之中。

换言之，所谓“自同构、自同态转换”，原不过是统一于“物质”、“运动”的世间万事万物之“物质结构”、“行运态势”，被人类“音乐性”行为实践所建构之“认知模式”、“感受模式”、“表征模式”、“把握模式”同化的表述而已。

在此四象集合之“自同构、自同态转换群集”之中，正是“音乐性”的行为实践，保证了此四象之“自身同一性”、“结构相似性”、“行态同运性”、“转换生成性”的逻辑关系。

换言之，此四象集合而成之“自同构、自同态转换群集”之“自身同一性”、“结构相似性”、“行态同运性”、“转换生成性”的逻辑关系，完全是基于人类“音乐性”行为实践的自身同一。只有在此人类“音乐性”行为实践自身同一的基础之上，才有萧、韩二君所谓之“音响及人的主体听觉、主体活动方式建构的符号系统的功能一致性”。①

---

① 牛案：以上有关论述，请参考笔者《“音心对映论”评析》，载《人民音乐》1985年第4期；《音乐：在四维时空连续统中的自同构变换群集——兼及对‘音心对映论’的再评》，载《人民音乐》1988年第2期；《行象简论》，载《意象艺术国际研讨论文集》，陕西人民美术出版社，1991；《新的音乐艺术模型——“自同态转换群集”概说》，载《星海音乐学院学报》1992年第2期，又载中国人民大学复印报刊资料《J6音乐舞蹈研究》1992年第8期；《音乐哲学通信——致蔡仲德》，载《人民音乐》1993年第4期；《音乐美学书简（二）——致王宁一》，载《现代乐风》1993年第4期；《梆子：有声之烽火——兼谈音乐“用法”与“意义”的关系》，载《星海音乐学院学报》1993年第3/4合期；《音乐哲学札记三则》，载《中央音乐学院学报》1994年第1期；《有关“儿童早期音乐教育”的若干理论问题》，载《星海音乐学院学报》1994年第1/2合期，又载中国人民大学复印报刊资料《G51幼儿教育》1995年第2期；《乐象”之“象”与“乐象”之“易”》，载《音乐探索》1994年第3期；《音乐意象一元论》，载《乐府新声》1994年第4期；《物质·哲理·道行——切入音乐艺术存在方式的三个特殊层面》，载《星海音乐学院学报》1995年第3/4合期等。

三、所谓“文化”

萧梅和韩锺恩所著此书，名之曰《音乐文化人类学》。以其词序排列，所谓“文化”，乃是第二主题词。其所谓“音乐”、“人类”者，当然理应与“文化”密切相关。

与此相关，作者为自己所确定的又一著述任务，便是建立“音乐文化人类学”的“(元理论)逻辑前提”。

然统观全书，似乎作者的第二主题词并不是“文化”，而是“自然”。因此，作者所谓的“(元理论)逻辑前提”，似乎并没有建立在“元文化哲学”的基础之上。

此书“目录＋关键词＋提要”在编号为“1.0”的第二段《音乐文化人类学的(取域)与(定位)》中的头三个“关键词”中，“自然”，虽居于“人”后，但先于“文化”。

作者曾在此书“目录＋关键词＋提要”编号为“6.5”的一段强调了“(关键词/Key-Word)的现实作用与历史意义”。根据上面的引述，作者心目中更为重要的“关键词”，似乎并不是“文化”，而是“自然”。因此，似乎此书题作《音乐自然人类学》更为适宜。

笔者之所以如此调侃，并非仅仅根据作者之“关键词”的排序。而是基于作者全书所贯彻的观念。

在此书作者看来，“文化”既是“人的生命之所在”，又是“人的生命之不在。”(“自序”第2页)

正是基于如此的认识，作者才说“人生于自然又回归自然。也许，人只有一种文化——何以持久不断地维护人自己的生命尊严。”(“自序”第4页)(牛案：韩锺恩在1994年卷《中国音乐年鉴》所载《生命至上方能无中生有——台湾青年作曲家吴丽晖93北京作品发表会后写之通函对话》一文中也有类似的说法。如：“力图撕去文化的包装，以生命为则”；“也许人类对生命尊严的承诺才是当代人类文化的唯一出路”。)

与此相关，作者还无视恩格斯《自然辩证法》“劳动创造了人”、“人类社会之所以区别于猿群的特征，究竟是什么呢？是“劳动”的前提而言：“有了人，我们就开始有了历史”。

似乎，“生于自然又回归自然”的“人”，乃是“文化”、“历史”的前提；而“文化”，只是为了“持久不断地维护人自己的生命尊严”。(牛案：这里所指似乎是非文化的“生命尊严”。)

但使人难以理解的是：如果“文化”“是人的生命之所在”，那么，所谓的“人”，就应该是“文化即文而化之的人”；所谓的“历史”，就应该以“文而化之”(牛案：即马克思、恩格斯所谓的“劳动”、“实践”)为其前提。反之，如果“文化”“是人的生命之不在”，那么，它就不具备“持久不断地维护人自己的生命尊严”的功能。

笔者曾在拙著《人文进化学》一书中明言:"'文明进化'无异是人的'外化'、'异化'。然而,人必须在充分的外化、异化之中,才能超越自身物种的局限。'文明进化'无异是对'生命自然'(牛案:而非"文而化之的生命")的背叛。然而,人必须在背叛生命自然(牛案:而非"文而化之的生命")的文化进程中,才能拥抱广袤的生命自然。人类别无选择。人类只能生活在'文明进化'、'(动物)社会进化'、'生物进化'的巨大张力场中。一切痛苦与烦恼,一切幸福与欢乐,都与此俱生,由此而来。'文明进化'乃是人生的'禁果',人类的'原罪'。'文明进化'乃是人本的'锁钥',人类的'福祇'。"(第23—24页)

对于笔者所谓之"生物进化"、"(动物)社会进化"、"文明进化"的"巨大张力场",笔者还曾在拙著《人文进化学》一书中有如下之初步说明:"人类文明进化的'外化'、'异化'、'物化'、'对象化'、'客体化'特性,使其成果成为具有开放性的超越时空、超越自然、超越历史、超越社会、超越民族、超越个人、超越年龄、超越性别的相对独立于自然的客体存在;然而也使其成为远离生命(牛案:指"自然生命")的僵死的客体存在;当今犹存的'玛雅文明',正是此一类僵化之文化客体的典型。人类生物进化的'内化'、'同化'、'人化'、'主体化'、'个性化'特性,使其种属成为具有封闭性的被时空局限、被自然局限、被历史局限、被社会局限、被民族局限、被个体局限、被年龄局限、被性别局限的没入广袤自然之中的主体存在,然而也使其种属成为生机盎然的活化的主体存在。"(第24—25页)

尽管在如上的引文中,笔者明确指出了"文而化之"对"自然生命"的所谓"背叛";尽管笔者充分了解所谓"文化"即"文而化之"的负面作用,但笔者不但没有象萧、韩那样得出"文化""是生命的不在"的片面结论,反而强调"人必须在背叛生命自然(牛案:而非"文而化之的生命")的文化进程中,才能(真正)拥抱广袤的生命自然";并且在拙文《"积淀"说批判》、拙著《人文进化学》中反复强调说明:"人类的历史进化,在本质上是'异化'、'外化'、'物化'、'对象化'、'客体化'的。"(第270页)

之所以如此,乃是基于对马克思有关"对象化"理论的积极认同和会心体悟;尤其是基于对马克思有关"异化"之"根源人类发展的本质"之思想的重新发现和初步开掘。

笔者发现:与一般人只看到"异化"之"否定"的一面不同,马克思明确指出了"异化"之"肯定"的性质。

笔者在拙文《"积淀"说批判》、拙著《人文进化学》中曾经反复引述马克思的如下观点:"人同作为类的存在物的自身发生现实的、能动的关系,或者说,人使自身作为现实的类的存在物、亦即作为属人的存在物实际表现出来,这只有通过下述途径才是可能的,即人实际上把自己的类的力量发挥出来(这仍然只有通过人类的共同活动,只有作为历史的结果,才是可能的),并且把这些力量当做对象来对待,而

这首先仍然只有通过异化这种形式才是可能的。"①并且明确指出："马克思从来没有不加分析地否定'异化'。在马克思看来，除了在特定的历史条件下，异化表现出否定的性质之外，一般而言，异化有其肯定的性质。这，正是'否定的辩证法'。马克思只是在'对象的丧失'、'为对象所奴役'的前提下，来揭露、抨击'异化'、'外化'、'物化'、'对象化'、'客体化'的否定性质。但马克思也指出，在'实际创造一个对象世界'、'对对象的占有'的前提下，'异化'、'外化'、'物化'、'对象化'、'客体化'便具有肯定的性质。"(第271页)

笔者在《人文进化学》中还曾进一步明确指出：马克思的确说过："共产主义是私有财产即人的自我异化的积极的扬弃。"但这种'扬弃'却并非像李泽厚所说是什么'从一切异化中解放出来'。马克思所谓的'扬弃'，是'把否定和保存即肯定结合起来'。因此，马克思明确指出：'自我异化的扬弃跟自我异化走着同一条道路"。(第272页)这便是说："自我异化"之"否定"的一面之"弃"，必须辅之以"自我异化"之"肯定"的一面之"扬"。"自我异化"之本身，并不能全盘抛弃。②

笔者在拙著《人文进化学》中明言："卡尔·马克思承认'主体'与'客体'的异化，承认'自为'与'自在'的异化。但是，他不仅于此，而是在人类历史上第一次以正确的方式提出了一个恰当的问题：'这种异化如何根源于人类发展的本质?'正如其所说，'问题的这种新的提法就已经包含着问题的解决。'在卡尔·马克思看来：'异化借以实现的那个手段本身就是实践的。'这就是说：使'主体'与'客体'异化的，使'自为'与'自在'异化的，不是别的，正是人类自身的实践行为……这就是说：使'主体'与'客体'异化的，使'自为'与'自在'异化的'劳动'，乃是人类的本体存在方式……因此，对于作为'人的外化范围内或者作为外化了的人的自为而生成'的'劳动'而言，无论是'人类'也好，还是'产品'也好，都并不是什么'异己'的东西，而正是人自身的创造成果，人自身文而化之的成果。换言之，'劳动'这种使'主体'与'客体'、'自为'与'自在'、'人类'与'对象'、'生产者'与'产品'相异化的实践行为，恰正是扬弃这种外在异化的手段。"(第215—216页)

笔者正是基于如上的理解，才在拙著《人文进化学》中提出了如下的论断："卡尔·马克思正是以'劳动'这个人类的实践行为，扬弃了'人类'与'对象'的外在异

① 《1844年经济学——哲学手稿》。

② 牛案：自拙文、拙著发表之后，向未闻见类同仿佛之言说。可喜今年——1995年第4期《文艺研究》发表之曾艳兵《西方现代派作家的异化观与马克思异化观之比较》一文始言："异化不仅是消极的、否定的，而且也是必然的、有意义有价值的人类发展阶段"；"只有通过异化才能扬弃异化"。但笔者以为：就"必然的、有意义有价值的"异化"而言，并非只是"人类发展"的一个"阶段"，而将贯彻"人类发展"的"始终"。正如马克思所说：所谓"异化"，乃是"劳动本身的异化、外化"。"劳动"、"实践"一日不息，所谓"异化"便一日不息；不过随着历史的前行，所谓"异化"，会有"否定"与"肯定"的不同。

化，而揭示了'人类'与'对象'或者说'人类'与'世界'的自身同一。因为，在马克思看来，只是因为'劳动'的'物化'，'对象'的'加工'，'主体'才逐渐把整个世界建构成为自己的'客体'，世界才成为与人类自身同一的存在。"（第216页）此所谓"自身同一"，就其本质而言，正是"肯定性的异化"。

韩锺恩自1990年起，也曾经在一系列论文之中反复强调："不把'主体'与'客体'视为'外在的二元对立'，而是人自身存在的同一"。不仅如此，他还曾经在1993年第3期《中国音乐学》发表之《叙述+补注+点评：国乐问题——写在〈二十世纪国乐思想研讨会〉（香港）之后》一文中言及：只有"视人与音乐系互为因果关系，并把此主体与对象视为统一的二元（此对象系主体所构造的'第二自然'），既为'主体后的对象（客体）'、又为'对象化（客观化）了的主体'，如此才能变人与音乐之假性合一为真正的统一"。这，本来是不错的。但他对此，却加上了以下这样一个限制的说明："（人/自然）的现象分离与本体合一均取决于人类自身的主体存在。"[1]这便说明，他的确一向"强烈"地"倾斜"于"主体"。而其所谓"主体存在"者，与"哲学人本学"、"人本一元论"之"主体建构客体"的"实践"之"本"、"实践"之"元"，有着本质的差异。

与上所引有关论述类同，萧、韩二君还在《音乐文化人类学》中，提出了如下的命题："人与自然本为一体，因（文化）而分离又因（文化）而再度合一。"（第7页）

而在笔者看来，如无"文化"即"文而化之"，则无所谓"人"的存在。因此，所谓"人与自然本为一体"云云，并不符合人类历史的实际。换言之，所谓"文化"即"文而化之"，并不是把先验存在"本为一体"的"人"与"自然""分离"开来的手段；而是"人类"与"对象"同在共时"异质发生"的前提；在此之前，并不存在"本为一体"而有待"文化""分离"的"人"与"自然"。

如马克思所说："自我异化的扬弃跟自我异化走着同一条道路"。因此，"人与自然的现象分离与本体合一"，并非如萧、韩之书所说："均取于人类自身的主体存在"（第25页），而密切关联于人类的"劳动实践"、"文化实践"，即"文而化之的实践行为"；而此所谓人类的"劳动实践"、"文化实践"、"文而化之的实践行为"，都既关联于内化的"主体"，又关联于外化的"客体"；因此，它并非纯粹的"主体存在"，而是在"主体"与"客体"之"界面"中的存在。

尤其使人不解的是，萧、韩二君此书还提出了"人类重新（返回/复归）生物种族性"的命题。然而，在人类人文进化的历史途程之中，从来就"根本没有什么'人的生物种族性'的'复归'，而只有以异化、外化、物化、客体化、对象化的'文明事象'为其必要前提之'人的文明族类性'的'进化'。"[2]因此，所谓"文化"，并不能使"人"与

---

① 见《"人的物化与物的人化"→"人与人相关"——关于"音乐美学"向"音乐文化人类学"的转移》、《音乐文化人类学》。

② 参拙著《人文进化学》。

“自然”“再度合一”;而只能由于人类的“文而化之”而形成“生物进化”、“(动物)社会进化”、“文明进化”之共生耦合、反馈协同的“人文进化”。

因此,所渭“文化”即‘文而化之”,并非是“人的生命之不在”,反而恰恰是“人的生命之所在”。所谓“音乐文化人类学”的“(元理论)逻辑前提”,所谓“音乐文化人类学”的“元文化哲学基础”,似乎应该是如此,而与萧、韩二君所说有所不同。

笔者以为:只有视“文化”为“人的生命之所在”,才能真正了悟:“‘文化’就是‘人本’;‘人本’就是‘文化’。”[①]所谓“自然生命”云云,乃是文明人类存在的基础层次,而并非“人”之所以为“人”的“本质”之所在,并非“人类”不同于其它“生命”的“本质”之所在。[②]

四、所谓“金枝”

萧、韩二君所著之此书曾说:“(金枝)(牛案:萧、韩以此喻示所谓的‘文化物’)在谁手中并不重要,(金枝)折取后要不要永久保存更无必要。”(“自序”第4页)

这里所谓的“金枝”,是英国著名民族学家、文化人类学家詹·乔·弗雷泽(J. G. Frazer,1854—1941)在其名著《金枝》(The Golden bough)一书中所述原始人“灵魂外在”之观念的图腾“槲寄生树”。依照弗雷泽的原意,所谓“金枝”,乃是“人储放自己生命的藏器”。[③]因此,所谓“金枝”,对于原始人,有着极为重要的意义。弗雷泽说:“当一个人的生命被认为是寄托于某一特殊物体上并与之不可分隔地紧密相连时,该物体如果毁灭,则其人的生命也随之毁灭,那么这个特殊物体就可以客观地被认为或被说为某人的生命或死亡所系,象童话故事里发生的一样。”[④]因此,所谓“金枝”本身,并非如萧、韩二君所说是什么“使人丧失生命的工具”(“自序”第2页);反之,“使人丧失生命”的,乃是“金枝”的“毁灭”。

正因如此,在笔者看来,所谓“金枝”,正如卡尔·马克思所说:乃是“人的本质

---

① 参拙著《人文进化学》。

② 牛案:上述有关论述,请参考笔者《有关“人与文化”的两点思考》;《人文进化学提要——有关“人与文化”的再度考》;《“文化人类学”向“哲学人本学”的转变——有关“人与文化”的思考之三》,载《兰州学刊》1987年第6期;《马克思主义的“哲学人本学”——有关“人与文化”的思考之四》,载《青海师范大学学报》1989年第1期,又载《高等学校文科学报文摘》1989年第4期;《人文进化学——一个元文化学的研究札记》;*Human-Culture-Civilization Evolutionology and General Evolution Theory*(《人文进化学与一般进化论》),载*World Futures*(《世界未来》)Vol. 30,1990;等。

③ 《金枝》(中译本),第975页、第990页。

④ 同上。

力量的打开了的书本"，乃是"感性地摆在我们面前的、人的心理学"，乃是"成了他本身"的人的"对象"。①

马克思曾说："总之，人的感觉、感觉的人类性——都只是由于相对应的对象的存在，由于存在着人化了的自然界，才产生出来的"。"无论从理论方面来说还是从实践方面来说，人的本质的对象化都是必要的"。②

马克思的这些论述，特别强调了"对象"与"对象化"的重要意义。也真正科学地揭示了所谓"金枝"一类"文明事象"即"文象"、"文物"的实质。可以说，如果没有人类实践行为建构创造之各种各样的"金枝"即各种各样的"文象"、"文物"，就没有所谓的"人"的存在，就没有所谓的"人的生命"的存在，就没有所谓的"人的本质"的存在。③弗雷泽所谓的"金枝"，作为一种"特殊物体"，作为一种特殊"文象"，正是就此意义而言，成为"人的生命或死亡所系"的"圣树"。作为"人的本质力量的对象"，它并非象萧、韩二君所说的那样无足轻重。

使我百思不得其解的是：萧、韩二君所著此书，为什么对此"金枝"一类的"对象"以及"对象化"的理论，显示出一种十分漠然的态度？

萧、韩二君此书曾说："音乐的根本问题，将不再是'人与物'的关系，也并非仅仅是'人通过物的中介又诉诸人'的循环，而应该是'人与人相关'的'互向存在"(第9页，第122—123页)。④这里，他们所谓的"人与人相关"，是指"实体的人与观念了的'人'的相关"(第85页)。⑤

萧、韩认为：应该"把我们以往过于热衷的对人的(文化结果)的研究导向对人的(文化方式)及人自身的研究中去，或者说，把对(人的创造物)的依赖转移到对(人的创造)的倚靠及人自身的(本位)上去"。(第87、117页)

但是，问题在于，如果没有"金枝"、如果没有"人的创造物"、没有"人的文化结果"，换言之，如果没有"文象"，如果没有马克思所说之"相对应的对象的存在"，就根本没有什么"人的本身"，就根本没有什么"人的创造"。何况，既然萧、韩认为"音乐即人"，那末，所谓的"引向人本身"，理应包括"引向"作为"人的文化结果"的"音乐艺术创造物"。

萧、韩二君之所以要"消解""人的文化结果"，是和他们所谓"原生文化""以自

---

① 《1844年经济学—哲学手稿》。

② 同上。

③ 参拙著《人文进化学》。

④ 另参韩锺恩1991年12月福建省艺术研究所《艺术论丛》第4辑所载之《"人的物化与物的人化"→"人与人相关"——关于"音乐美学"向"音乐文化人类学"的转移》。

⑤ 另参韩锺恩1992年4月福建省艺术研究所音乐研究室所编第9辑《现代乐风》所载之《人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其它的解读》等论文。

身的创造为依赖，又不以自身的创造物为依赖”的“原生文化”思想密切相关的。[①]韩锺恩所谓的“原生文化”，是既“无外在约束”，又无“内在规范”、“既不追究任何前因，也不承担任何后果”、“没有任何‘先准备’，也没有任何‘后评价’”、“没有过去，没有未来，就是现在”的一种所谓“文化”。

这根本不符合历史的事实。在人类历史上，从来也没有什么象韩锺恩所描述的那种“原生文化”。即以韩锺恩作为所谓“原生文化”之标本的“原始文明”而言，其繁文缛节的“禁忌”，正是极其严格的“约束”和“规范”；其“魔法巫术”的性质，正是对“前因”的“追究”和对“后果”的“承担”；其“口传”的“文脉”，[②]正是“先准备”和“后评价”结成的绵密链条；其“历史”的“传统”，正是“过去”、“现在”、“未来”的动态过程。[③]

与萧、韩消解人类音乐实践的“创造物”的做法形成鲜明对照的是，新近出版之由于润洋翻译的波兰著名音乐美学家卓菲娅·丽莎(Zofia Lissa，1908—1980)的新著《音乐美学新稿》一书对与此有关的问题，则采取了相当谨慎的态度。她虽然强调指出：“音乐作品同作为音乐产品的民间音乐之间存在着本源性的区别”，为此，她针对与“西欧近代舞台音乐”之“音乐作品”有所不同的“音乐创造物”，提出了“音乐产品”、“音响产品”、“声音产品”、“音乐现象”之类的崭新概念，并着重指出：“音乐民俗家们在涉及民间音乐的具体产品时创造了‘音乐客体化’(音乐演奏)这个概念，这不是偶然的”；但是，其所有诸如“音乐产品”、“音响产品”、“声音产品”、“音乐现象”、‘音乐客体化”、“音乐演奏”之类的崭新概念，都并没有“消解”人类音乐实践的“创造物”，都并没有“消解”在人类音乐实践中“人与物”的相关。

正是基于其“消解”“人的文化结果”的所谓“原生文化”思想，韩锺恩才有所谓“任何文化都是伴随着人的诞生而诞生的”命题。其实，恰恰可以翻转过来说：“任何人的本质都是伴随着文象的诞生而诞生的”。即使是“原始人”，也有“石器”以及“金枝”一类的“文象”为其“对象”。与萧、韩“不以自身的创造物为依赖”的断言恰恰相反，所谓“人的本质”必定是以“创造物”的存在为基本前提。此正如马克思所说：“随着对象性的现实在社会中对人说来到处成为人的本质力量的现实，成为属人的现实，因而成为人自己的本质力量的现实，一切对象也对他说来成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对象，而这就等于说，对象成了他自身。”[④]

---

① 参1992年11月福建省艺术研究所《艺术论丛》第8辑所载之韩锺恩、刘石合著的《原生文化方式及其相应的音乐审美发生》。

② 牛陇菲：《人类文化学提要——有关“人与文化”的再度思考》，载《兰州学刊》，1987年第2期。

③ 引自笔者《音乐学方法论——1993年之扫描)。

④ 参拙著《人文进化学》。

就此意而言，所谓“金枝”，所谓“创造物”，所谓人所创造的“对象”，作为“人储放自己生命的藏器”，作为“人的本质力量的打开了的书本”，并非与“人”分裂的异己存在，而这就是人的“自身”。

就此意义而言，韩锺恩“人非音乐”的命题，也很难成立。所谓“人”，乃是“内化的人”与“外化的人”的本体一元存在。质言之，所谓“人”，并不仅仅是“实践之、行为之的主体”；而且也是“物化之、异化之的客体”。所谓“人”，不仅仅是人的行为与创造，而且也是人的成果与产品。换言之，就“外化的人”的意义而言，“人”就是“金枝”，“人”就是人所创造的“文象”，“人”，就是他所创造的“对象”；“人”就是他所创造的“音乐”。正如马克思就是《资本论》，《资本论》就是马克思；曹雪芹就是《红楼梦》，《红楼梦》就是曹雪芹一样。①

就此意义而言，所谓“金枝”，“被谁发现?”、“为谁折取?”“在谁手中?”的问题，并非“并不重要”。反之，所谓“金枝”“被谁发现?”、“为谁折取?”的问题乃是相关文明、知识、科学、技术之“首创”的关键所在。尤其“金枝”“在谁手中”的问题，如同莎士比亚笔下之哈姆雷特的问题“To be or not to be?”一样，乃是“人的生命或死亡所系”的关键。马克思对“否定”性“异化”的强烈抨击，正是对“金枝”一类“文象”、“文物”被他人窃夺之行径的揭露与抗议。现代所谓“知识产权”的实质，正是对创造者合法拥有“金枝”一类“文象”“文物”之不容质疑之权力的确认。

就此意义而言，所谓“金枝折取后要不要永久保存”的问题，也并非“更无必要”。反之，“金枝折取后要不要永久保存”的问题，乃是关系文明是否能够延续持守之人类文明之“生命或死亡所系”的关键。中华文明，正是因为对“存亡续绝”的特别关注，正是因为对“持守文脉”的特别关注，正是因为对“保存金枝”的特别关注，才不绝如缕一脉相传以至“有古有今”即如萧、韩二君，之所以在书中一再引述自己以往的著述，也有认证自己作为音乐学家之生命、历史存在的用心。

据此，笔者以为：作为“外化的人”之异化的、外化的、物化的、客体化的、对象化的、实体化的“金枝”一类的音乐存在，并不应该被随意“消解”，而应该在音乐美学理论体系中占有其重要的地位。

与罗艺峰在其发表于陕西人民美术出版社1991年8月版《意象艺术国际研讨会论文集》之《乐无意故含一切意——音乐意象琐谈》一文中所谓“‘载音之具’，应于剔除”、“实体云云，何关音乐”、“亡其实体”、“去声存意”的论点比较，与邢维凯在其发表于1992年第1期《文艺研究》之《试论音乐作品的“原作”》一文中所谓“一部音乐作品只有当它进入听众的知觉并存在于听众审美经验之中的时候，它才具有原作”的论点比较，与萧梅、韩锺恩轻视“金枝”的论点比较，如熊十力在《“新唯识论”(壬辰删定本)赘语和删定记》一文中所说：“孔子力主知周万物，与成物、开物、

① 参拙著《人文进化学》。

备物、化裁变通乎万物，何曾有一毫遗物、绝物等弊”的见解，的确值得音乐学界同人体悟再三。熊十力先生曾在其《体用论》中“不惮辞费”、“重复言之”；“空宗扫相(牛案：相通象)，终归破性。”“当知相破尽，则性亦无存。所以者何？性是相的自身，相若破尽，则相之自身何存，是性已毁也。”“破相以显性，相破则性复不立。”“相空则性自贫乏，不待言也。详玩大空之学，难免性相都空之过。纵云其用意在破除执着，而一往破尽，还是着空之见。”“诸大菩萨，意在破执，卒不悟一往破尽，破便成执也。”“如此横破，则破亦成执，不止差毫厘、缪千里也。”更在其《存斋随笔》中历言：“一往破执，正是狂昏的执”。诸君所论之弊，与佛教空宗之弊，就其实质而言，正如熊十力所说。

也许，我们可以把萧、韩所谓的“人与人相关”，理解成为笔者所谓作为创造主体的“内化的人”与作为创造结果的“外化的人”的“相关”。但是，笔者这里所谓“实践之”、“创造之”的“内化的人”，并非单纯“实体”而无“观念”；而笔者这里所谓“物化之”、“异化之”的“外化的人”，也并非单纯“观念”而无“实体”。更何况又有什么必要一定要抛弃“人通过物的中介又诉诸人”这类“创造主体”与“欣赏主体”之间的“人与人相关”的命题呢？有关于此，1987 年第 5 期《艺术广角》所载之王宁一《近年来音乐美学研究一瞥)所谓“以物为中介的人与人的关系”之语，似乎更加接近真理。当然，更加准确的命题应是：对于“立美”而言，“作曲实践”乃是“创造主体”与“艺术客体”之间的媒介；对于“审美”而言，“欣赏实践”乃是“听众主体”与“音乐作品”之间的媒介、“音乐作品”乃是“创造主体”与“欣赏主体”之间的媒介。就“主体间性”的角度而言，所谓“人与人相关”，并不仅仅是“我与我”的相关，而且也是“我与你”、“我与他”的相关。如果失去了“对象化”、“客体化”、“物化“、“外化”、“异化”的客体对象与客体中介，所谓“人与人相关”，便只剩下非文化性质的“我与我”的自我相关，而不复再有“文而化之”性质的“我与我”、“我与你”、“我与他”的人际相关。

笔者注意到：近来韩锺恩在 1994 年第 1 期《乐府新声》发表的《“音乐美学”的(取域/定位)——关于(Aesthetics in Music)的(语言/逻辑)解读》一文中，已经修正了自己的某些论说，重新论及“审美活动及其结果”的议题。但是，他仍然坚持其“以(人)为(原点/边界/目的)”的所谓“唯人主义”。

对此，笔者的意见是：所谓“人本主义”，乃是研究人通过人的实践，建构“人的对象”，并以此“对象”确证、实现自身的哲学。这里所谓的“人”，并不只是韩锺恩所谓的“人自身”。所谓“人本主义”，并不是“唯人主义”，而是以“人类建构对象”为其中心议题的哲学流派。它的“边界”并不仅仅是“人自身”，而是包括被人类文化实践逐渐建构成为人文世界之整个的“大宇宙”。正是因此，马克思才说：“全部所谓世界史不外是人通过人的劳动的诞生，是自然界对人说来的生成”。①

---

① 《1844 年经济学——哲学手稿》。

五、结　　语

笔者与萧梅、韩锺恩二君先后开始关注于“文化学”、“元文化学”或者“文化人类学”、“文化人本学”的研究、讨论、探索、建设，及其在“音乐学”中的泛化、推广、应用、发展。因此，对于萧梅、韩锺恩《音乐文化人类学》的出版，笔者有着特别的兴趣，并格外地重视。

但正因其重视，反而特别的审慎、格外地斟酌。古人云：“立辞求其诚”，“玩词求其实”。之所以无涉意气，直率其言，无非是为了“交换知识，虚怀讨论”。熊十力先生曾说：“学术以有相反之派而始得发展”；[①]还说：“学术分途，各有所明，即各有所蔽，彼此不能无是非。如此执所长以攻彼，能中彼之所短，诚是幸事。倘不获中彼所短，则其过在攻者，当时后世不患无辨正之人。”[②]希望我的固执己见，能够有助于萧、韩二君的进一步探索。

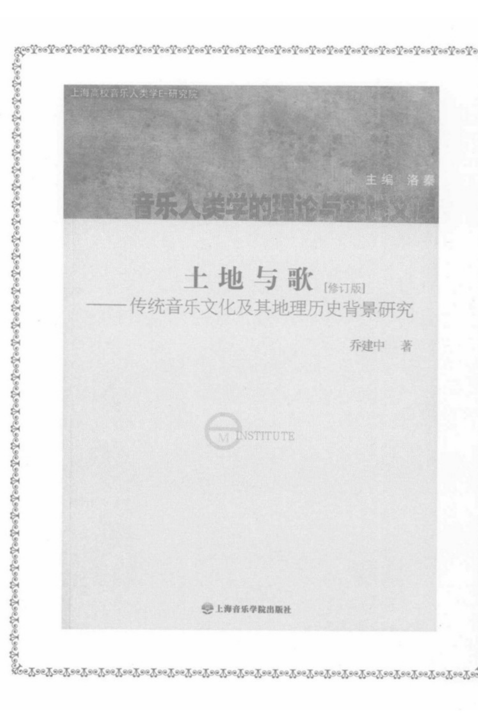
（原载《乐府新声》，1996 年第 3 期）

---

① 《甲午存稿·与友人》。牛案：以上第四节论述，除注释注明之段落外，大多引自笔者 1994 年 12 月提交香港大学亚洲研究中心·香港民族音乐学会召集之“中国音乐美学研讨会”的论文《当代中国音乐美学的历史哲学反思》。

② 《明心篇》。




上海高校音乐人类学E-研究院
主编 洛秦
音乐人类学的理论与实践文library
土地与歌 [修订版]
——传统音乐文化及其地理历史背景研究
乔建中 著
INSTITUTE
上海音乐学院出版社

乔建中:《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》,山东文艺出版社,1998年初版,上海音乐学院出版社,2010年修订版

脚踏实地真诚执著

——读乔建中《土地与歌》

王耀华

时过子夜,窗外已是星稀月淡。拜读完乔建中同志的《土地与歌》,掩卷沉思,一股敬佩、激动之情涌然而上。敬佩的是,乔建中同志在繁忙所务工作的同时,竟能坚持笔耕不缀,奉献出如此丰硕的研究成果。正如他自己所说的:"人对于自己生活及事业的把握和选择,并不可能事事遂愿。"①"其中,最重要仍然是脚踏实地,认真做事,不骗自己,也不骗生活。""只要我们执著、坚定、勤奋、自信,那么,就有可能排除外部干扰,在学术上把握自己,维护自己的学术追求。"激动的是,乔建中同志在《土地与歌》这部著作中,为我们提供了有关研究方法、研究领域开拓和深入、研究者自身素质锤炼等方面的宝贵成果和经验。

当今,人们越来越认识到,研究方法是决定研究课题成败与否的一个重要关键。在《土地与歌》的各篇论文中,直接论及研究方法的篇幅虽然不多(仅有一篇《试论巴托克对音乐民族学的贡献》),但是,在各篇论述中,均无不体现了作者在研究方法方面的孜孜以求。首先是注重实践,坚持通过田野采录,直接掌握第一手资料,并且在田野采录过程中,亲身感受有关音乐的社会文化背景及其传播、使用情况。文集中,无论是《甘肃、青海"花儿会"采访报告》,或者是《壮族"三声部"民歌〈欢悦〉采访纪略》,都是这方面的典型。作者对于甘肃、青海"花儿会"的采访是于1983年7、8月间进行的。足迹所及,计有甘肃的兰州、康乐、临夏、积石山、广河、夏河,青海的西宁、湟中、互助、乐都、同仁、循化等10余个市、县,分别参加了四次

① 此处及以下引文,均引自乔建中《土地与歌》后记及相关篇章。

形式不同的“花儿会”；重点采访了汉、回、土、藏、撒拉等民族的20余位歌手。正是这50多天的采风生活，使作者既领略了陇中高原、青海川区、牧区独特的风光景物，又亲身感受了“花儿”、“花儿会”与当地各族群众生活、习俗之间的密切关系，并掌握了大量的第一手资料。然而，乔建中同志并没有停留于资料的感性认识阶段，而是在这坚实的田野采录的基础上，经过反复分析、比较、对照，能从广阔的社会文化背景和人文内涵来体悟传统音乐，由感性认识上升到理性认识，从理论高度进行概括，得出科学的结论。文集中，《甘肃、青海“花儿会”历史成因初探》、《“花儿”曲令的民族属性及其他》、《“下四川”研究》等，都是这方面的代表性论文。文中，对于“花儿会”的历史成因、民俗对“花儿会”所产生的影响、宗教祭祀与“花儿会”的关系进行了深入的综合分析，言之有物，有论有据，所得出来的结论，令读者心悦诚服。尤其作者所提出的如下论点是颇具启发性意义的：“研究某一文化现象时，必须‘内’‘外’兼顾，即不仅注意该现象的内在结构，而且还要细心考察它的外部环境，特别是作文化学的研究，更应观照它的一系列外部因素。例如自然条件(地貌、气候、植被、海拔、方位)、人文社会环境(城乡、民族、语言、宗教信仰等)、经济状况(生产方式、生活习惯、交通等)，因为这些基本条件在很大程度上直接影响着人们的具体的行为规范和文化价值取向。只有经过先外后内，由外而内的途径，我们才能透视该文化现象的本质所在。”

在研究领域的开拓和深入方面，乔建中同志比较集中而有特色的是民歌研究和音地关系的研究。

《土地与歌》所收的23篇文章中，有关民歌研究的占10篇，加上“代序”的《我心中的“信天游”》，几近全书的一半。除了前曾述及的“花儿会”、壮族“三声部”民歌之外，对于汉族山歌、山东民歌、《下四川》、《五更调》以及汉族民歌歌词结构等的研究都取得了十分可贵的成果。其中，对于汉族山歌的研究尤为系统、深入。不仅涉及山歌渊源、山歌体裁的基本特征、山歌的分布、山歌的分类，而且对山歌的音调结构、节奏节拍特征、曲式结构特征等均作了较全面的分析。在对于山歌音调结构的分析中，作者首次提出了富有创见的“音调结构论”。认为：“所谓音调结构，就是在特定的音阶调式的基础上所形成的旋律构成原则。它是一个民族或地区丰富多样的音调现象的抽象和概括，并从更本质的方面反映出各民族各地区人民不同的音乐思维逻辑，突出地体现了不同的自然环境、风俗民情、审美习惯，特别是方言音调对民歌的直接影响。总之，各民族各地区民歌所以呈现出大相殊异、千姿百态的风格色彩，首先是由于它们以不同的音调结构作旋律的基础而形成的。”并且对繁复多姿、五彩缤纷的汉族山歌音调进行了科学的分类，把它们分为南北两个属系，即：北方山歌的音调结构和南方山歌的音调结构。进而指出，五声音阶是南北方山歌运用得最普遍的一种音阶形式，其重要特征是“三音列”性，包括两种形态：在五度范围内的四——二度(或二——四度)关系三音列和在四度范围内的三——二度

(或二——三度)关系三音列。前者称“五度三音列”,后者谓之“四度三音列”。在汉族山歌中,“五度三音列”是北方山歌音调结构的主要特征,包括:单一“五度三音列”、综合“五度三音列”、变型“五度三音列”;“四度三音列”是南方山歌音调结构的重要原则之一,此外,尚有大——小(小——大)三度关系音调结构。这就从更为广阔的视野总结了形成南北方汉族山歌旋律风格差异的带有普遍意义的规律,对于深入探讨我国民间旋律的构成法,是一个具有重要意义的贡献。

对于音地关系的研究是本书的中心主题。这不仅从全书的书名《土地与歌》(副题:传统音乐文化及其地理历史背景研究)得以体现,而且在书中所收的许多论文的论述中都贯穿着这一主旨。其中,《音地关系探微》、《论中国音乐文化分区的背景依据》是本主题的核心篇章。在《音地关系探微》中,无论是对于中国民间音乐中的地理因素的分析,或者是对于表层关系——环境对体裁的“选择”、深层关系——地理因素所造成的民间音乐风格区的论述,还是对于储存关系——作为保护传统文化自然屏障的地理环境的研究,都是旨在“把一定文化区(圈)中民间音乐的空间分布状态同它所赖以形成、传播的地理环境联为一体,进行多种角度的考察,从而找到两者间的诸多联系。”而在《论中国音乐文化分区的背景依据》中,则从地理、语言、古代文化等三个方面来探寻中国音乐文化分区的背景依据,突出音乐的文化观,从文化的角度来认识音乐的内涵。此外,在汉族山歌、山东民歌、花儿、《下四川》、《五更调》、壮族“三声部”民歌、四种北方鼓吹乐的比较分析等研究中,都在字里行间触及了音乐与地理、语言、古代文化的关系,使读者从各种具体描述中,直接领略到中国音乐文化的多样、丰富,并进一步透过它的多样、丰富,触摸到它的地脉、文脉、语脉共生共存、相互影响、传承不息的深厚、博大的生命力。

在乔建中同志的研究领域中,还有一个重要而不可忽视的方面就是对于现实音乐生活的关注。书中,《民族乐队作品创作四十年》、《四十年来小型民族器乐作品的创作》、《中国民族音乐十年》、《汉族传统音乐研究四十年》、《雅俗新辨》等都是属于这一方面的文章。其中体现的不仅是“身居传统,胸怀现实”的精神,而且还贯穿了根据客观需要来不断调整自我、多作贡献的宗旨,正如他在后记中所说的:“自己这 39 年的学术生涯并没有完全按照既定的方向一走到底,而始终是在调整、变化、适应中求得发展。甚至时常以一种‘随遇而安’的达观心态来适应客观需要。因为我一向认为人生的真正价值应该是脚踏实地而又不失时机地去做有益于社会大众利益和文化积累的事情。”笔者认为,这种“脚踏实地而又不失时机地做事”的精神,正是乔建中同志成功的原因之所在,也是他十分可贵而又值得我们学习的一种精神。

(原载《人民音乐》,1999 年第 6 期)

乔建中:《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》,山东文艺出版社,1998年初版,上海音乐学院出版社,2010年修订版

信天游的境界

——传统音乐学家乔建中素描

刘再生

不唱(了那个)山曲(我)不好了盛(指日子不好过),
唱上一个山曲(哟)想亲(哟嗬)人。

——信天游《脚夫调》

"信天游"作为陕北黄土高原苍凉、沉郁的歌种,浓缩着中华民族高原文化的个性。上句悠长、开阔,具有开放性特色,下句由高而下,缓缓收拢,使高亢与深沉融于一体,将人类苍茫、悲凉的感情发挥到了极致。传统音乐学家乔建中的学术人生亦如"信天游"一样,学术不拘一格,遨游于中国传统音乐广阔的天地空间;人品低调稳健,成就卓著,不求闻达。无意之间,却升华到一个和谐与完美相结合的高度境界。

榆林位于陕西最北部黄土高原和毛乌素沙漠的交界处,是一座塞外名城。古遗址、古城堡、古庙建筑星罗棋布,为我国九边重镇之一。乔建中于1941年生于斯、长于斯。在音乐人类学研究中,人们往往关注到这样一种现象,音乐学家和母土文化之间为何存在着互为渗透的血缘关联?其中,既有必然也有巧合。从他身上仿佛也能找到一个答案:榆林小曲、信天游、秦腔、晋剧、闹春秧歌等曲种、歌种、剧种、歌舞曾在幼时脑海中留下难以磨灭的印象,导致一位音乐学家矢志不渝地走上了一条中国传统音乐的研究之路。陕北高原人文地理环境烙印在榆林人身上那种憨厚、善良、笃实的内在气质,如果今日让乔建中头裹一块羊肚毛巾为之画像,或许可以用这样四个字形容:本色依旧!

自20世纪50年代末至80年代初，乔建中用20余年时间走了一条求学——工作——再求学的“螺旋形”上升之路。理论与实践的循环交替和孜孜不倦的追求精神，奠定了“必成大器”的学术基础。1958年考入西安音乐学院附中；1961年进中国音乐学院本科学习；1967年毕业后至中国京剧团工作；1973年被分配到山东省群众艺术馆；1979年考入中国艺术研究院，成为我国社会改革开放后第一代硕士研究生。也正是在济南期间，我们的密切交往和怡缘相投成为莫逆之交。他再次赴京前赠予杨荫浏著《中国古代音乐史稿》等史学著作，乃是我学习中国音乐史入门的第一批读物。寒暑假期间回山东度假或我去北京参加学术会议，见面时他总是将读研时受益于杨荫浏、吉联抗、李纯一、郭乃安、黄翔鹏等学者的智睿学识毫无保留地向我“转述”，使我在史学研究道路上获得最新的前沿知识。因此，可以毫不夸张地说，在中国音乐史研究中，我如有点滴成绩，建中是吾良师益友也！他的坦荡胸襟和待人之诚，由此可见一斑。

1982年研究生毕业后，乔建中留中国艺术研究院音乐研究所工作，后担任领导工作（1985.3—1988.5任副所长；1988.5—2001.11任所长）。这段时光，是继杨荫浏、李元庆、黄翔鹏任所长之后音乐研究所最富开拓精神和在海内外享有盛誉的阶段。无论在学术队伍梯队结构的形成，学术研究的资料建设（包括图书资料、音像录音资料、成立乐器陈列室和倡议建立“中国乐器博物馆”等），学术刊物的高质量出版（如《中国音乐学》、《中国音乐年鉴》、《音乐学术信息》等）和策划主办一系列有重大影响的学术活动，如中国艺术研究院音乐研究所建所40周年系列活动（1994）；首届全国鼓吹乐学术研讨会（1995）；中国传统音乐学会第九届年会（1996）；首届中国旋律学学术研讨会（与内蒙古艺术学院合办，1998）；杨荫浏与20世纪中国音乐学国际研讨会（1999）；第二届中国旋律学学术研讨会（与香港大学合办，2000）；唐宋元明百琴展暨国际琴学研讨会（台北，2000）；中国音乐文化展（香港，2000）；第四届全国古琴打谱会（常熟，2001）；中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会（与香港中文大学音乐系合办，2001）等等，其中每一项工作均须付出巨大精力与代价，人们不难想象其点点滴滴之艰辛，体现了继承老一辈音乐学家对于中国音乐学事业兢兢业业的务实作风和献身精神。尤其在以音乐研究所为基地，联络全国乃至海内外音乐学家致力于中国音乐事业的研究方面，乔建中开创了一代新风。“杨荫浏与20世纪中国音乐学”和“中国音乐研究在新世纪的定位”两次会议，集中海内外豪华的学者阵容，成为世纪之交最具学术规模与质量的国际学术研讨会，作为主要策划者运筹于帷幄之大手笔，将在中国学术史上写下浓重的一笔，标志着音乐研究所真正成为中国唯一的“国所”！毋庸讳言，在中国目前体制条件下，“当官”和“做学问”往往很难兼容，或顾此而失彼，或顾彼而失此。但是，我们看到，与此同时，乔建中却爆发出惊人的学术能量，而且，自1986年至1998年中间，他的“治学阵

地"竟是在北京红庙北里寓所不足四平米厨房昏暗的灯光之下。斯何言哉？斯何言哉！《土地与歌》(修订版)[①]中绝大部分文章均是他任所长期间在这样的环境中，以工作之余时间一字字、一篇篇地书写而成。因此，这部论文集所体现出作者呕心沥血的治学精神，更加令人肃然起敬。

《土地与歌》(修订版)汇集了乔建中研究中国民歌的14篇论文，另有9篇其他方面有关文章。从史学思维角度而言，"过去——现在——未来"是任何人文学科及其研究对象所无法回避的历史源流问题，也是衡量音乐人类学家史学功底深浅的重要标志。尤其是属于非物质文化遗产的民间歌曲，由于多为口头流传性质，历史源流的梳理考察更有着"雾中看花"的难度。但是，传统音乐是历史文化的积淀，两者之间，往往存在着有形或无形的内在关联。历史与现实的衔接，则是传统音乐研究的一个重要组成部分。书中的每一篇文章，我们几乎都能看到作者在浩瀚的文献中发掘着埋藏在故纸堆中史料与现实生活中民歌的渊源及其流变，言人之所未言，令人耳目一新。建中的史学思维，获益于学习上的广种博收。杨荫浏晚年曾说："可以一个个专题研究，应该从局部研究到全面研究。有的年轻人呢，老是讲空话，讲空话讲得很大……这是不好的，他都不懂啊，讲的什么？这就是唯心主义！文化大革命产生了年青人和老年人关系的脱离，他们不敢来看我，我是'反动学术权威'，不敢看我啊！"[②]杨荫浏虽非建中的导师，但是，他却记住杨先生一言一行，笔记本上密密麻麻地记着杨荫浏的讲课内容。以至于后来写《杨荫浏先生与"十番锣鼓"的一段旧缘》、《20世纪中国音乐学的一个里程碑——对杨荫浏先生"采集—实践"学术思想的新解》、《缅怀一代宗师 告别20世纪——纪念杨荫浏百年诞辰CD专辑序言》等文，均成为缅怀杨先生学术人生的珍贵文献。因此，建中严格史学思维之形成，非一朝一夕之功力。《土地与歌》中论及民歌的历史渊源时，总是有根有据，言之有物。说"信天游"，"我就立即会想到中国第一部诗歌总集《诗经》，想到《诗经》中的'十五国风'。《诗经》滥觞于三千年前，'信天游'传播于三千年后，按说两者的时空之差那么大，但我却总感到有一条看不见的传承不息的'脉'将它们连在一起。"[③]研究汉族山歌，说："山歌一词，最早出现于公元八世纪左右。中唐诗人李益(748—827)有"无奈孤舟夕，山歌闻竹枝"之句，白居易(772—846)在《琵琶行》中也曰："岂无山歌与村笛，呕哑嘲哳难为听。""《诗经》中的《芣苢》、《蘀兮》、《采

① 乔建中：《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》(修订版)，上海音乐学院出版社，2009。

② 《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》，刘再生根据录音记录整理，载《音乐研究》，2003年第3期，第24页。

③ 《我心中的"信天游"》，第5页。

葛》等就是典型的古山歌。"[1]讲"花儿","我国甘肃、青海、宁夏交界地带,古称'陇右'。自公元13世纪起,这儿陆续有回、汉、撒拉、东乡、土、保安、裕固等民族相继定居,形成了大西北一个特殊的多民族杂居错处之地。伴随着这一历史进程,当地产生了一个独特的民歌品种——'花儿'。"[2]论及"花儿会"的前途:"诚然,任何艺术形式都要从萌生、发展最后走向衰危。'花儿'和'花儿会'自然也不例外。……也许'花儿'的消亡是不可避免的,但作为一份珍贵的遗产,我们采取一些保存措施也是必要的。"[3]论及山东民歌,更是从"沂源猿人"、"北辛文化"、"大汶口文化"、"龙山文化"、"东夷文化"延续到"齐鲁文化"的形成,直至明清时期的"俚曲"、《白雪遗音》[4],洋洋洒洒,条分缕析。考证《五更调》,认为"'五更'之唱,由来甚久。今天我们所能见到的最早的一首,是收录在宋郭茂倩编的《乐府诗集》卷卅三中(陈)伏知道的《从军五更转》。"[5]讲陕北民歌,更从"文化地理学视野"、"历史学、文化学视野"、"民俗学视野"、"语言学视野"几个交叉视角进行总体论述。[6]……凡此种种,不一一例举。《土地与歌》中各民歌歌种的历史渊源,总是那样广阔清晰,寻觅民歌来龙去脉之道,将民歌研究置于更为宽广的史学视野之下。任何学术著作,总要经受时代的实践检验,他的许多论著史学功底之厚重,使其学术研究更具凝重的历史感,有着更为久远的学术价值与生命力。因此,史学脉络之清晰,构成了《土地与歌》一个个闪光的亮点。

耳顺之年的建中,遭遇了两次人生挫折,一是正当如日中天之时,风折帅旗,许多事业之理想夭折于半途,学界无不惋惜;二是他的感情世界受到重创,在现代意义上说乃是中年丧妻,心灵备受磨难。前者,恰如唐代天国寺诗僧寒山与拾得之一问一答。寒山问:"世间有人谤我、欺我、辱我、笑我、轻我、贱我、骗我,如何处治乎?"拾得曰:"只要忍他、让他、避他、由他、耐他、敬他、不要理他,再过几年,你且看他。"建中以平常之心消解前嫌;后者,则是"此情无计可消除"之痛。笔者2008年12月与建中在无锡开会时,见他用力透纸背的清秀字体在笔记本上书写苏轼《江城子》词:"十年生死两茫茫。不思量,自难忘。千里孤坟,无处话凄凉。纵使相逢应不识,尘满面,鬓如霜。夜来幽梦忽还乡。小轩窗,正梳妆。相顾无言,惟有泪千行。料得年年肠断处:月明夜,短松冈。"他依然浸沉在难以自拔的情殇之中。然而,两次重大挫折并未使他消沉,且看他在奔"从心所欲"之年所获得的成绩:2002

---

① 《汉族山歌研究》,第2—3页。

② 《"花儿"曲令的民族属性及其他》,第104页。

③ 《甘肃、青海"花儿会"采访报告》,第85页。

④ 《山东民歌论》,第166—192。

⑤ 《〈五更调〉的渊源及其流传》,第193页。

⑥ 《站在民众的立场理解民众——陕北民歌研究申论》,第239—260页。

年出版《叹咏百年》(论文集)、《中国经典民歌鉴赏指南》(上、下册，附 CD)；2004 年任上海音乐学院特聘教授、博士研究生导师；2005 年出版《国乐今说》(论文集)；2006 年任中国传统音乐学会会长，中国音乐学院特聘教授、博士研究生导师；2009 年出版《音乐欣赏》(合)、《中国音乐学经典文献导读—传统音乐卷》、《土地与歌》(修订版)，此外，主编书刊 13 种，发表论文数以百篇，亦多在这一时期。司马迁云："昔西伯拘羑里，演《周易》；孔子戹陈蔡，作《春秋》；屈原放逐，著《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，而论兵法；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》；《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者。"[①]建中亦郁结于此耶？学者的忧患意识往往是推动学术进步的重大动力之一。无论如何，他的学术人生进入了一个以著述与传薪并重的崭新阶段，况且，对他而言，21 世纪仅仅只是一个开端。我们已经看到，在中国传统音乐研究领域，尤其在中国民歌研究方面，用"无出其右者"加以评价，建中可谓名至实归也。

自 20 世纪 80 年代至今，乔建中出版著述 11 种，约 200 万字；发表论文 170 余篇，除已收入论文集中 70 余万字不予重复计算外，尚有 60 余篇、40 余万字的文章待编；撰写辞书条目 20 万字；未公开发表讲义、书稿 6 种，42 万字；主编书刊 13 种，字数未予列入。因此，单是他的专项学术成果，文字在 300 万字以上！其治学之勤如是。著述、论文内容涉及民歌研究，民族器乐研究与评论，20 世纪中国音乐家和音乐学研究以及历史与现实的音乐史学、音乐地理学、音乐鉴赏、音乐典藏、音乐教育等多个方面。其学识之渊博，或举一例：2009 年 11 月 14 日，笔者在中国音乐学院听赏"《弦索备考》全本音乐会"，由谈龙建、林玲、张强、薛克四位演奏家演奏，建中担任主持人，讲解《弦索备考》解译之历史进程、学术价值、演奏特色、现实意义，如数家珍，鞭辟入里，简练生动，听之入神，讲解与演奏珠联璧合，相得益彰，即便专治古代音乐史之学者亦未必达此境域，其治学之博如是。他的文字著述，无论专著论文，每有新见，耐人品味，文笔浅近，分析深刻，形成将学术与生命溶于一体的富于人性化色彩的叙事风格，学界多有好评，其治学之精如是。学者之为学，能得"勤"、"博"、"精"三字而乐此不疲者，建中之大家风度显矣！

建中在《土地与歌》中提出了民歌文化的三维学术之链："土地——歌——人"的定律。[②]这一创见性的学术内在规律之理论构建，几乎渗透于该书每篇文章的字里行间，在音乐人类学研究领域中也将日益彰显出其永恒的历史价值。

"信天游"既是一个歌种，也是民间的独有语汇。文人语言似乎永远难以得其生动形象之韵。用学术语言的方式表述，恰如马克思之解：由必然王国向自由王国

---

① [汉]司马迁：《史记》卷一百三十"太史公自序第七十"，中华书局，1959，第 3300 页。

② 《土地与歌》(修订版)"后记"，第 420 页。

的飞跃。因之,“信天游”又是一种境界,它象征着乔建中人格魅力和学术成就的高度统一。

一言以蔽之曰:《土地与歌》,文如其人,人如其文也!

(原载《音乐艺术》,2010 年第 2 期)




SENSE OF
黑皮肤
的感觉
美国黑人音乐文化
世界民族音乐文化丛书

陈铭道:《黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化》,世界知识出版社,1999

黑色、人民、人的感觉

——读陈铭道《黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化》

金兆钧

中国音乐学院陈铭道教授《黑皮肤的感觉 美国黑人音乐文化》一书读过,大有相见恨晚的感觉。

如作者前言中所说,这是第一本由中国人写的全面介绍美国黑人音乐的书。我觉得还必须补充一句,这是由中国人在美国经过全面的学习尤其是从师于一位黑人音乐教授 W·H·克瓦贝纳·恩克蒂亚教授后撰写的书。

强调第一点,并非因为"第一",而在于"全面介绍"美国黑人音乐。我读的书少,由于多年从事流行音乐的评论,难免要试着寻根问底,但似乎迄今只有章珍芳老师的《美国大众音乐》中比较多地介绍了美国黑人音乐,再有就是一本台湾翻译的美国人写的《摇滚乐》小册中比较多地涉及了美国黑人音乐与摇滚乐的渊源关系。我疏于学问上用功,英文也总不过关,没有认真地做过这方面的研究,但从粗略地了解的欧美流行音乐及音乐剧发展史上看,我早已"大胆假设"美国黑人音乐一直是现代音乐特别是20世纪以来现代音乐的一个极为重要的动力之源。布鲁斯、爵士、灵歌不仅从音乐上、更重要的是从精神上为现代音乐提供着强大的内在资源和生命活力。

毫无疑问,只有在经济高度发达的美国,音乐才能最早成为巨大的产业,也才能到现在出现几家唱片巨头垄断全球音乐潮流的状况,但,没有来自黑皮肤的音乐资源,恐怕至少20世纪的世界音乐文化史包括音乐产业史都将大大改写。

同样毫无疑问的是:当人们欣赏鸡蛋的时候,往往觉得没有必要去了解下蛋的鸡。正如作者在本书中所说:"美国黑人对人类音乐最大的贡献是爵士乐。它的诞生,不是什么人在20世纪初产生的灵感,更不是什么人突发的狂想,它是几百年苦

难的产物。"但是:"爵士乐现在的辉煌是无数生命换来的,它与政治要求紧密地结合在一起;如果知道这些,那么,我们必须承认它是黑人天才极致的创造,被压制长达几个世纪的天赋终于迸发出来,从社会的最底层汇聚成20世纪人类音乐发展的巨浪。"

因此,了解现代音乐,假如我们总把眼光聚焦在职业音乐家身上而对现代音乐的根源漠不关心的话,音乐学本身就将走入危险的误区。特别在中国,流行音乐尚且没有进入中国音乐学界的视野,更少有关心如此深刻影响欧美流行音乐乃至中国流行音乐文化的学者,很难想象中国未来的历史将怎样叙述今天。

强调第二点,是因为尽管国内多少也有一些论及欧美黑人音乐的文章,但多半是拷贝版或道听途说版,包括我本人写过的一些东西在内。这样就难免隔靴搔痒、生吞活剥,更重要的是,几乎无法从文化的高度上去认知和判断一种特定的音乐文化的真实意义。而这一点,正是陈铭道教授写作本书的初衷。在某种意义上,这不是一本有关美国黑人音乐形态的专著,而是一本站在人类学、文化学角度对美国黑人音乐的人文解读。也正是在这个角度上,这本书对于中国的作曲家(无论是"严肃"作曲家还是"流行"作曲家)们当然具有非常有益的作用。同时,我以为这种治学态度也会对学术界提供有益的启示。

任何音乐,都不是观念的产物,而是人的创造,离开了这个前提,就一定会本末倒置,得出错误的判断。陈铭道教授的写作大处落墨,从美国黑人的历史发展、社会地位、种族冲突等多方面的历史文化因素着眼,解析了美国黑人音乐何以具有如此强大发展能量的根本原因。这是一种历史的态度,也是辩证的态度。

此外,如作者自己所说,想让读者读起来不累,不想使人失去读书的乐趣。这决定了这本书的写作特色:生动与严谨同在,解剖与激情共存。可以感觉到,作者在治学的过程中已经渗入了自己强烈的情感,在对美国黑人历史命运的观察与思考中,作者把视点提高到了人类的高度。没有这种激情,没有这种真切,对对象的考察就很容易变成隔岸观火,由此产生的学问很容易变得僵死。自然,作者也并非在抽象地叙述美国黑人史,而是在此大背景下揭示了美国黑人音乐的来龙去脉及其内在的发展逻辑,在活泼生动的文风后体现了学术著作所面须的严谨性和科学性。

对陈铭道教授在本书中的一些观点和结论我也有一些不同的意见。例如上文所引称美国黑人对人类最大的贡献就是爵士乐,我以为这仅仅是"到目前为止"的判断,至少还必须看到布鲁斯与灵歌所产生的巨大历史影响,这两者的影响至今甚至可以说是于今为烈,不容忽视。此外,任何一个民族的音乐在特定社会环境中的发展必然与其他民族的音乐产生互动,并一定会受到社会大文化及经济运作体制的影响。这方面作者似乎强调美国黑人本体有余,论及相关因素不足。或许这不是一本书所能完全达到的目的,希望作者今后有更深层或不同角度的研讨。

进展到21世纪的中国当代音乐文化生活中，来自欧美当代流行音乐（包括已经被称为“古典化、艺术化”了的爵士乐）及音乐剧将越来越占有更大的份额并且将强烈地影响到中国当代流行音乐的发展及音乐剧的发展。除了创作者的努力，学术界似乎也应当提供更多的资讯和理论论辩。陈铭道先生的这本书提供了一个很好的先例，尽管“理论常常是灰色的”，但有了以人为本、与时俱进的学术立场，我们有理由相信中国音乐理论与实践的互动将提高到一个新的水平。

（原载《人民音乐》，2002年第5期）

Nationalities Culture Series · Cultural Historise Collection

A Study on Yunnan Nationalities Music

云南民族音乐论

民族文化文库　文化史论丛书

周凯模 著

云南大学出版社

By Zhou Kaimo

Yunnan University Press

周凯模:《云南民族音乐论》,云南大学出版社,2000

《云南民族音乐论·序》

伍国栋

最初见周凯模涉猎云南少数民族传统音乐的论文,开始即有颇能深入民族边僻地区进行田野考察,并在相关民族音乐本体接触上孕含"文化"色彩的印象,只是当时没有想到,这些在特殊民族音乐生活环境中才能写出的特殊论文,是出自一位过去曾以西方作曲技术理论为主科并主要从事西方音乐史教学的女教师之手。尔后,当我又见到她特意送来的《云南民族音乐论》初稿时,我就觉得自己先前见到她那一瞬间的惊讶,并非是一种少见多怪了。云南,这个历史悠久、深藏厚集 26 个民族音乐文化资源的迷人地域,就像伟大的母亲敞开胸怀,养育了周凯模等一批民族音乐文化崇尚者、探索者,同时也赋予他们难以估量的在民族音乐理论研究土壤上耕耘的勇气和灵感。

三年过去了,今天再一次面对此书最后修定完毕的出版稿,我的印象自然就更加深刻,其内容也倍感亲切。通观全书,自然又发现了一些新的变化,因此在先前的感觉上又增添了不少新的理解和认识。

首先我想到的是,对于一位民族音乐学理论实践者来说,应当如何去接触和观察她不熟悉或不十分熟悉的某一民族音乐生活和传统音乐文化?在这里,作者用她朴素的田野工作考察和深入的音乐文化认识实践,为我们做出了较好的回答。不完全依靠现已存见的若干书面音乐资料和储存音响资料,亲自深入边寨山村融入到山胞寨民的自然音乐生活之中,不是去做客,也不是去"采风",更不是去"猎奇",而是去交朋友、串亲戚、去"入籍随俗",从而在原生性音乐生活中去感受和获取原生性音乐资料,这些资料也才更具有民族音乐学的认识价值和研究价值,是每一位民族音乐学学者一生必须经过的必由之路。因此,当我们在书中见到作者有

关云南各民族音乐生活现场的某些如实客观的谨慎描述，以及收集和自拍、自摄而来的众多音乐场景图片时，我就会自然联想到作者相关章节的某些分析研究和理论认识，从中不同程度地体察到相关民族音乐生活及其传统音乐类型或品种的深邃文化内涵，这是一种我们在孤立乐谱或音响的观察和体验中，难以获得的另一种活生生的音乐信息。

其次我又想到，对于一位民族音乐理论工作者来说，分析和认识某一民族的传统音乐，其音乐对象范围是否应当有理论性的文化层面划分？例如，音乐欣赏者的音乐对象主要是音响乐调，表演艺术家的音乐对象主要是音响乐调及其唱奏技艺，创作艺术家的音乐对象主要是音响乐调及其结构手法和素材，而民族音乐理论家呢？是否有所不同？作者在书中论述了一种综合型的音乐构成，这些音乐构成在大的方面至少可划分出三个层面：属于物化器具形态的层面、属于音响乐调形态的层面以及属于精神文化形态的层面。这就是作者所谓云南民族音乐的“器物”、“乐调”和“精神”的三层面概括。正是基于作者的这样认识，我们才可能从该书的相关描述和解释中，从不同的层面去窥见和发现云南各民族多种多样音乐类型和品种隐含着的多种艺术内容和文化内容，从而比较全面的了解云南各民族各种音乐类型和品种实际包容的音乐文化含量，这仍然是一种我们在孤立乐谱和音响的观察和分析中，难以获得的另一种更为深邃的理论把握。

再者我还想到，对于一位民族音乐理论研究者来说，她所面对的音乐现象是不是还存在一个至关重要的“音乐操纵主体”问题？没有各民族各种类型的主体成员对相关音乐的不同类型和方法的操纵，各民族各种不同的音乐及其类型从何而来？不观察分析各类型音乐操纵主体的物质生活环境和精神生活世界，何能真正了解他们创造的音乐？何能真正解释或接近地解释他们音乐的本质和音乐的传承与变异？对此，作者在书中亦有章节相应地做出了力所能及的描述和解释。例如，本书结语部分关于“‘乐’的本土传承”论述，以及附录的三篇关于具体音乐主体类型(群体与个体)传承的个案调查报告《文化资源和不离本土的传承模式》、《本土文化传习个案简介》、《一个自我传承的故事》等，就是作者对音乐文化主体能动性显现的不同侧面关照。正是因为这些描述和解释，使得我们比较能够全面的认识和理解云南各民族主体为什么会创造出这么多内容丰富、色彩各异的音乐文化类型来，以及这些音乐文化类型在相关民族中存见所具有的艺术价值和人文价值，这仍然是一种我们在孤立乐谱或音响的观察和分析中，难以获得的另一种更具科学认知意义的理论营养。

科学的进步在于学习、实践和创新。对于《云南民族音乐论》的作者周凯模来说，她完成这部民族音乐理论著作的过程，自然也是认真向云南各民族民间艺术家学习的过程，同时也是努力运用民族音乐学理论及方法去进行科研实践的过程，而且更难能可贵的还在于：她在一系列的学习和实践过程中，表现出了一种积极向上

的创新意识,书中的一些观点、一些见解,以及音乐文化类型的划分和表面看来仅是一种编排性的图、文、谱综合显示,都流露出作者对云南各族音乐文化的表述和解释在理念上孕含着一种需要出新的渴求,时时都表现出一种吸收其他人文学科理论及方法来构建自身理论的渴望。比如,她对云南各民族音乐类型采用的不同于一般的“歌乐”、“舞乐”和“器乐”的划分方法,即给人一种新颖的感觉。当然,作为一种专论而不是概论,本书没有列入和论及云南各民族的戏剧音乐和说唱音乐,但这一回避并未使著作本身表述的内容和阐述的理论有所减色。此外,全书实景图片和插图的嵌入,不仅在同类型著述中比较少见,而且的确为本书增添了不少新意,从而增强了本书的写实性、客观性和再研究价值。

《云南民族音乐论》的出版,使我为之鼓舞,从此书的出版我们可以看到:民族音乐理论及方法与文化人类学理论及方法的有机融合,完全可以使我们重又进入一个新的研究领域。这一融合对这两个人文学科的研究来说,都会带来学术思想的更新和学科建设的完善。在我看来,尽管因这种融合在国内外早已形成一门新兴的音乐学学科“民族音乐学(或称‘音乐人类学’)”,民族音乐学迄今为止在我国也经历了20年的成长过程,但它仍然是一门年轻、有前途的科学,它的的确确还有广阔的发展空间,因此仍需要有更多有志于此学科的学者脚踏实地的来共同将之推衍,周凯模的这部《云南民族音乐论》,就是这推衍中的一份力量、一份热情和一份丰厚的实践。

(原载《云南民族音乐论·序》,2002)

周凯模:《云南民族音乐论》,云南大学出版社,2000

另一种音乐的“言唱”

——兼评周凯模的《云南民族音乐论》

彭兆荣

在多数人的耳朵里,音乐是一种国际性语言,即所谓“无边界语言”。理由是:在同一个谱例符号下可以演奏、演唱出相同的旋律和歌曲,哪怕大家相互并不认识,来自不同的国家,属于不同的民族,分享不同的年龄或性别,隶属不同的政治派别……。人们对音乐无边界的认可大抵缘自三方面:即音体系、乐体系和知识体系的计量化、工具化和标准化。人们可以对音体系所属范畴内音响的物理性质作测量和规定,比如音高、音长、音质、音量,将八度分为十二个音程相等半音的“十二平均律”等。同理,人们可以对声音和音响所构成的关系进行类型总结和规定。什么样的音响被认可为乐音,什么样的乐音关系确认为旋律、调式,什么样的乐音组织为确定的音乐结构等。由于音乐体系在很大程度上可以裁量、计算和测定并以此为基础进行各种类型的音乐认定,加之乐器化的固定作用,使得音乐知识体系不独于演唱、创作、记录、判断、鉴定方面有据可依,而且在社会传播、音乐制作、乐音模拟、乐器制造、授课教学等方面都形成了别具一格的认知体制。音乐体系的这些特殊构成通常被称为“音乐本体”。吾非音乐家,不敢贸然遁入音乐本体。不过,时常到少数民族地区“做田野”,对音乐竟有另类认识和感受,这样的认识和感受促使我对这一“无边界语言”进行“有边界”构筑。

以本人对西南少数民族音乐的了解,“经院式”音乐语言经常相形见绌,体验也完全迥异。我曾两度到贵州省荔波县茂兰镇瑶麓村寨做过长达数月的调查。该寨一律为瑶族,因尚青,故称青裤瑶。瑶麓有一个非常独特的现象——“凿壁谈婚”。所谓“凿壁”,指小伙子深更半夜到姑娘房去唱歌。姑娘房又叫“寮房”,一俟姑娘年至及笄就享有一间寮房。寮房壁有一凿开的小孔,直径一厘米左右,当地俗称“朋

友洞”。外置一小木棍和一张小木凳，仿佛一则广告，宣告内有姑娘可唱歌，也为所有对歌者提供方便。唱歌时间从夜里12时延续至第一声鸡鸣，大约凌晨3点多。这期间青年男女隔着一层木板，通过那个小孔，嘴对嘴低声咏唱。我曾“参与体验”，见后生个个情趣盎然，我这个“电灯泡”却有苦难言：听不清歌唱还是其次，角色的尴尬也不作计较，想象一下，如此通宵达旦，冬天冒着严寒，夏日承受蚊虫叮咬，皮肉的痒织着心理的痒，作何感受？不过，那歌声着实委婉撩人。

歌者的社会关系我不细表，单就“谈姑娘歌”的功能和形态就多有体会。人说有情人终成眷属，到瑶麓还需附带一个条件：会唱歌。听当地人说，曾有一家覃氏姐妹，姐姐天生丽质但不善歌，妹妹相貌平平却擅歌咏。结果姐姐一直无力入住寮房，让与妹妹为“花房”之主。一时间瑶麓男青年趋之若鹜，争相与妹妹谈婚。妹妹很快便觅得如意郎君，出阁成婚。姐姐则久久无人问津，迟迟难以出嫁。唱歌是瑶麓人生活必备的能力。就“凿壁谈婚歌”的音乐形态看，它仍停留于音乐的原生形貌，乐的成分并不突出，旋律相对简单。如谈婚歌的“金姨调”，调式比较固定，歌中以叙述为主，口占能力极强。此聊备一例。由于男女歌者唱歌时并不谋面，男性歌者虽有风餐露野之不利，却享任意选择的自由，甚至少数已婚男人也加入歌唱的行列。此时得考验姑娘的智慧（能辨别歌者）和语言能力（婉拒却不伤人）。这时她可能这么唱：

大哥是中午的日头，
光艳无际；
小妹是初升的太阳，
华光初露。
大哥是山顶的苍松，
杆挺皮粗；
小妹是崖下的小草，
嫩弱无比。

外面的男子闻此便会识相而退。“凿壁谈婚”为我们在“音乐”和“叙述”之间提供了一个中间形态。

再举一个例子。近来侗族“嘎老”，即侗族大歌，——一种多声部复调音乐，被称为“填补了中国传统民族音乐中没有和声音乐空白”的音乐类型受到音乐界的关注。它引出了一个发人深省的问题：“嘎老”并非新发现，为什么一直难进入正统的“民族音乐”话语？徐新建教授在题为《侗歌研究五十年》的文章中认为，侗歌的“侗族化”或“少数民族化”缘起于先秦以来族群边界（汉夷之分），完成于20世纪50—60年代大陆大规模的民族调查与民族识别。在这样的情况下，“侗歌”便成了一扇

让他族通过的“门”和本族自审的“窗”的关系。由于少数民族音乐与政治识别和族群关系相维系，它的价值在很大程度上需要得到主体民族所认可。族群间的政治化边界直接影响到少数民族音乐进入到主流话语中来，也加剧了少数民族的音乐样式与我们在教学研究、演唱实践和现代传媒所表现出的知识体制间的差距。主要原因是：后者以西方音乐模式作为创作、演唱、传授和传播的圭臬，纵有少量的少数民族音乐经过音乐家的采风、再创作或凭借电影、电视、广播等传播渠道进入主流社会，也经过相当程度的“削足适履”，与原生形态相去甚远。

如果这仅仅表现为不同音乐样式之于不同族群的展演和认同层面，将少数民族音乐置于“民族”范畴，当然不会有什么问题。可是，现代社会以“民族—国家”为表述单位的情势使我国在对外的音乐展示中过分强调和强化主体民族的音乐，比如以儒家“礼乐”为基础的官方音乐、宫廷音乐，汉族的地方性音乐等都标上了“民族音乐”，以示与“西洋音乐”的不同。本人在法国访学时，曾参观过位于巴黎科学城的“中国乐器展览”及中国民族音乐表演：乐器尽数为“民乐”，音乐表演则是中国古代宫廷的编钟舞乐。当音乐的表述与国家的政治性表述混为一谈的时候，人们就很难见识汉族以外的“民族音乐”了。所以，当法国著名的民族音乐学家路易·当德莱尔在20世纪80年代亲身到侗族“嘎老”的主要原生地贵州三县(榕江、从江和黎平)作田野调查后，邀请当地侗族歌队到巴黎国际艺术节演出，面对巨大的演出成功，法国的民族音乐家们显然没能找到合适的“民族”单位加以界定。当德莱尔先生在法国的《解放报》作如是说：“侗族音乐——这是对一个长期没有使用文字的民族在发展自己民族文化时所作的补偿。”艺术节执行主席马格尔维特这样评价：“在亚洲一个仅有百余万人口的民族，能够创造和保存这样古老而纯正、如此闪光的民间合唱艺术，在世界上实在罕见。”无论侗族被视为“没有文字的民族”抑或“亚洲的一个民族”都说明外界对我国民族和族群关系的未知，另一方面则是由于我们“民族音乐”定义本身的歧义和混淆所造成的，因为他们对中国“民族音乐”的认识与他们所亲耳听到“嘎老”遥距穹壑。甚至连我国的音乐界都认为“在中国传统音乐中是否存在多声部形式问题，长期以来，国内外均持否定态度。”[1]侗族的“嘎老”正是多声部的形态会产生弱化作用。音乐样式。可惜，它被残酷地划在了“民族音乐”之外。

造成这样的窘境除了西方对中国缺乏足够了解外，还有一个来自于我们自身，即我国的音乐文化形态因过于强化以国家为单位的展演、呈示和宣传功能，淡化了作为音乐自在体系的族群和区域的本质属性和表述边界。比如，我们所说的“民乐”与“民歌”主要强调与西洋音乐间的差异，这样做的目的，显然旨在张扬国家化的“中华民族”概念。作为现代国家的政治表述，“民族—国家”(Nation-State)尽管

---

① 彭兆荣：《族性的认同与音乐的发生》，载《中国音乐学》，1999年第3期。

存在着像本尼迪克特·安德生所说的“想象共同体”的基本特征，但是既然在国际政治舞台上，它是一个基本的、大家相同的言说单位，出于国与国政治交流和外交对话的需要，“民族”具有了特定历史阶段的存在和使用价值。然而，像音乐这样的文化表述，因烙有国家性浓厚色彩的“民族”(中华民族)概念的强制性导入，使小提琴协奏曲《梁祝》、歌曲《茉莉花》，乐器如二胡、笛子，传统的宫廷乐舞等不断地通过国家的宣传机构和媒体进行着权威性确认。我们且不说这些代表国家的“民族音乐”与具体的“民族”本身所指之间的背离，它还造成了民众特别是国际交流上的混淆。于是像瑶族的叙歌、侗族的“嘎老”这样的“民族音乐”在定义前就必须附加一个很长的导引词。相比较而言，在“民族—国家”这一现代政治话语的诞生地，西方在政治、军事等方面强化着“民族—国家”这两个假定性边界重叠的概念，但在音乐文化的表述上除了像“国歌”这样的极例外，罕见什么美利坚民族音乐、法兰西民族音乐，更多是像印第安音乐、爵士乐、乡村音乐等以民族、阶层、地缘来冠名。西洋音乐史上也大都是以区域世俗性乐派，如威尼斯乐派；地缘一族群音乐，如巴伐利亚音乐等；大多数则是以乐曲本身的特质予以定义和命名。“民族音乐”如果消弭或淡化某一个具体族群和地域的特质而刻意以“国家”的名义进行包装，这无疑对多民族、多族群、地缘性等丰富的音乐形态会产生弱化作用。毕竟国家的政治性表述单位与音乐的文化性表述单位存有着两条不同的边界。

民族音乐学研究有助于对民族音乐的“边界”进行厘清，正如该学科公认的开山祖埃利斯(J·A·Ellis)在《论各民族的音阶》一文中开宗明义，“一切”(all)这个词含义过于宽泛，替而以“各种”(various)音阶来表述不同民族的音乐现象。虽然埃利斯更多地借鉴语言学研究中的物理、数学方法对“音体系”范畴的音阶、音分、平均律调律等作计量分析，却明白无误地将不同的音乐现象置于不同的民族之内，其中差异甚至可以通过自然科学的手段来鉴定。换言之，民族音乐不能失去具体民族的“边界”规定。音乐现象不独如族群和区域间的语言一样丰富多样，事实上亦与不同语言系统的发声原理息息相关。我国民族音乐学者周凯模的新著《云南民族音乐论》以不同案例证明，云南各民族分属汉藏语系的藏缅语族、壮侗语族、苗瑶语族、汉语族，南亚语系的孟高棉语族，阿尔泰语系的蒙古语族、满一通古斯语族等等，不同的语系语族有着不同的发音方式，或习惯使用不同的发音部位，以致于长期的功能性强化或弱化带来体质上的变异。各民族语音的差异表现为文化性变异的一种反馈，这种差异必然影响到歌乐上。例如，各民族的某些特色性歌乐，其发音部位和发音方式，是外民族很难模仿的，如纳西族、傣族的颤音，彝族的小嗓等。①

---

① 周凯模:《云南民族音乐论》，云南大学出版社，2000，第 26 页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

很自然，这样的差异必然导致以汉族或西方的音乐律制为标准来计量、划分、判断、记录和分析那些保留着大量原始形貌的少数民族音乐时发生的误解，特别在对待它们中间的“异质”时不得已所做的“阉割”性处理。我们不时听到民族音乐家们在“田野作业”中以他们习惯的记音方法、手段、工具、符号去记录少数民族音乐时爱莫能助的叹息声。比如瑶族的“过山音”在起调时经常伴随着一种“颤音”，如泣如诉，仿佛哽咽，其音极悲。它的使用与这一个弱小的迁徙性山地民族的音乐叙事与历史记忆有着深邃关系。之于这种颤抖的发音，我们无法以现成的音乐术语或符号加以准确记录，一般的歌手亦无法准确地加以模仿。显然，中国少数民族丰富的音乐样式为现存的音乐体制和知识体系提出了一个诘难：“用从表达西文音韵的旋律中抽取出的音列、音阶规律来‘对应’表达中文格律及声腔的音阶旋律；用西方数理化、逻辑化审美意识所支配形成的和声、复音原理来解剖中国语言化、即兴化的本土多声现象，这其中由于音律差异、语言差异和审美差异等所形成的不同的形态差异被遮蔽了，致使学术界、音乐界对中国本土音乐的真正认识，一直有着不同程度的迷茫。尤其在机械进化论的支配下，以‘欧洲音乐’为唯一至高价值标准的那些年，中国本土音乐博大深厚的底蕴竟在一片‘中国音乐落后论’的叹息中淡化甚至消解，这不能不说是20世纪中国音乐人的某种悲哀。”(第31页)

如果这些障碍可以通过技术手段加以克服，那么人们便有理由仰仗当今科学技术的成果。然而，更为复杂的原因来自于少数民族音乐的缘生形态(primordial attachment)与我们通常所认知的音乐形态间的本质差异。它主要表现在以下几个方面：

音乐的原始形貌：在我国，许多少数民族由于没有文字系统，口述成了他们最为重要的文化传承手段。言唱自然充当了一种鲜活、生动、不能或缺的方式。“说古歌”便是一范。西南少数民族大量存在着言唱古歌的样式，苗、瑶、布依、佤、拉祜、傣、彝等民族都有。通常，古歌“唱”的元素并不充分，“叙”的成分更多。从开天辟地、葫芦神话、兄妹结婚……一路而下，娓娓道来，调式相对较为简单，讲述本民族历史和知识谱系实为所重者。与讲故事的差别只体现于起伏的音调和符合民族语言特殊的韵律，形态上介乎音乐与故事之间。那些形式多样的“言唱”式歌乐，让人们在唱歌和讲述之间体会到具有“化石”般的“半音乐”形态。现代音乐在分类上对如此众多的边讲边唱形式显然十分为难，它们是音乐吗？如果不是，又是什么？如果是，“音乐性”又显得弱，旋律变化又那么小。但是，它们展现出了音乐发展过程中的一个长时段、历时性叙事类型却为不争的事实；同时，它们有助于人们对“前音乐形态”的了解提供一个过程性案例。在我国，治音乐史，特别是治民族或民间音乐史，类似的研究几乎还是空白。这一空白不独呈示了音乐发展的断裂，更缺失了对民族特色性音乐资源的发掘与继承。

音乐的生活形貌：现代音乐具有以下几个明显特征：音乐成为音乐家的专利，

成为专门知识的精致产物，成为从生活剥离出来的一种行业，成为人们精神需求的“闲情逸致”。这不能不说是分析时代赋予社会价值系统中知识分类的结果。我们在为音乐那种超越时空、掠越族群的“世界性语言”奇迹而欣赏而感叹时，也惊诧地发现，这种强化音乐符号之公共属性的历史引起了两种后果：一，使得少数的音乐家掌控了音乐殿堂的指挥棒。二，拉开了音乐与生活的距离——实践距离、表现距离和审美距离。民族音乐学研究和调查至少让我们了解到，大多数民族的音乐迄今为止仍然保持着与生活、生计和生产相濡以沫的自然形态。只要进入少数民族村寨人们便可以听到诸如栽秧歌、采伐歌、丰收歌等与他们生活完全结合在一起的歌乐。有些反映劳动的叙歌甚至细致得令人咋舌，如打猎歌中还有撵山歌、拉弓歌、猎归歌……如果说音乐美学理论还需要寻找像“音乐起源”的证据，这些来自于生活原型的生命体验不啻为音乐的活态。在这些音乐的活态里，没有歌者与听者、台上与台下、作词与作曲、演出与欣赏、创作与表演的分离，生命体验与生活实践融化在一起。我们看到，任何生活方式都是某一种民族或族群的价值传承和族性认同；他们在选择生活方式的同时，也选择了表现的方式。因此，不了解少数民族的生活，便不能了解他们的音乐。

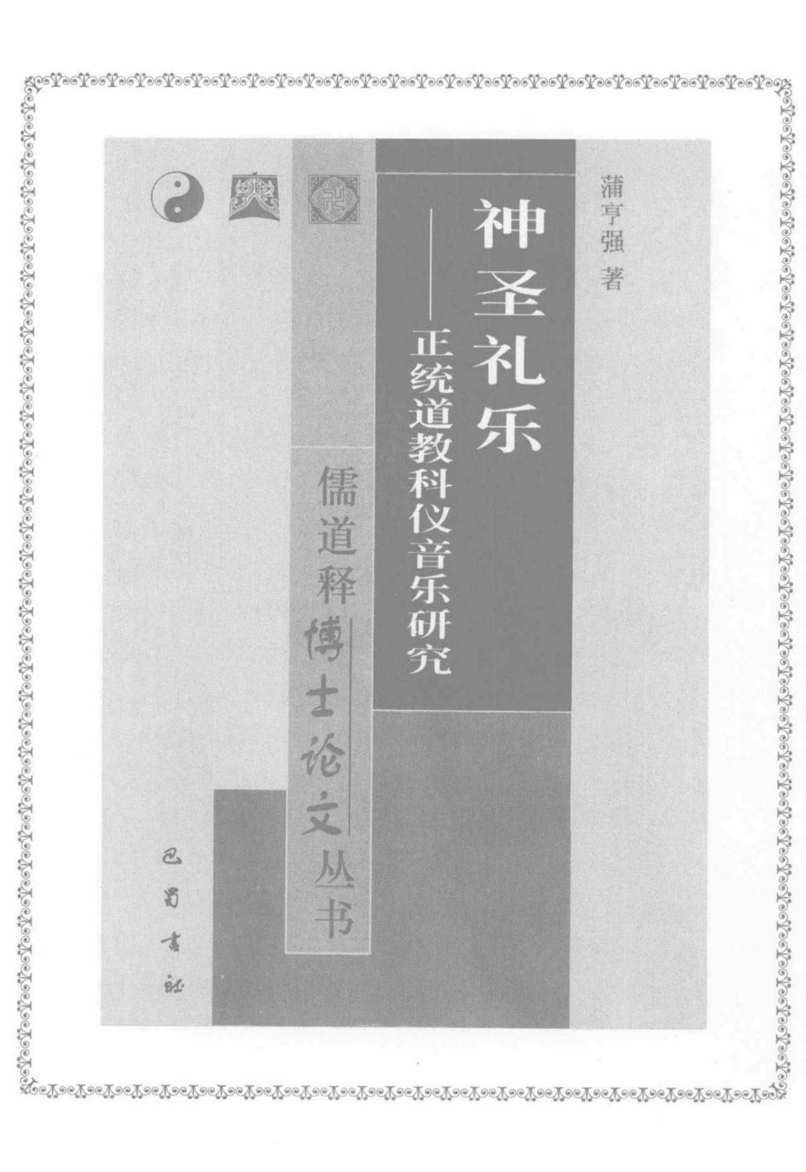
音乐的仪礼形貌：作力常识，人们知道在远古时期音乐与诗歌、舞蹈、戏剧、神话、巫术、祭仪等尚未分离。纯粹的“音乐”并不存在，它更多地附依于特定族群行为的某个程序或历史叙事的某个部分。回过头看看西方原始戏剧艺术形态的觞滥，似可提供一个类型上的佐证。最早的戏剧：悲剧和喜剧（糅合了音乐、舞蹈、诗歌、祭祀的复杂因素）都起源于对酒神狄奥尼索斯祭祀仪式的模仿。原始戏剧与所谓的“羊人剧”（又称“萨提尔剧”——萨提尔为半人半羊，系狄奥尼索斯的老师和侍从——笔者）密不可分。在酒神祭仪里，“音乐”作为祭祀仪式中的“歌队”形式而成为整个祭仪的有机部分。这就是为什么在民族音乐家眼里，仪式被视为一种“历史—族群”叙事和记忆的“贮存器”（container）的缘故。今天，我们仍然可以在许多少数民族的祭祀仪式，特别是纪念性祭仪中看到类似于“歌队”的样本。本人曾多次参加瑶族的“祭盘王”（盘王节）仪式，发现在广西贺州地区的纪念性祭祀仪式里面，仍有由妇女组成，在特殊的地点，构成祭祀仪式不可缺少的“歌队”形式和程序性歌唱。我们相信，这种来自远古的“歌队”现象只有粘附于仪式才能得以流传。周凯模在《云南民族音乐论》中也以“德、音、仪式相辅相成”为题说，“德、音、仪式”共存的“乐”结构体现了“人天之和”的祈愿，如纳西族祭天仪式中吟唱的“崇搬图”，傣族新年仪礼唱的“泼水节来历”等仪式与音乐的同构现象。这些仪式性音乐倘若脱离具体的仪式行为，包括特定的神话、传说、宗教、习俗、时间、地点、程序、角色、器具、服装、牺牲、方位、颜色等，便失去其生存的理由。

音乐的自然形貌：人们大约早就听腻了关于“自然—文化”、“驯化—文明”进化道理的絮叨。然而，民族音乐的生成、演变、流传与自然生态间的互动互疏关系却

时常为人们所淡忘。就像我们每每自豪着自己是“中国人”，却经常忘却它与古老“一点四方”的方位律制息息相关一样。相对于“中”(一点)的“东西南北”(四方:狄戎蛮夷)，既表现为一种族群关系，也潜匿着“中”——中国、中华、中原与“四方”的生态格局——高山、草原、大漠、海岛等。换言之，“一点四方”的原始词义与天地方圆的自然认知有涉。这无不为音乐注入了生成和生产的元素。当我们面对奇异绚丽的少数民族音乐文化时，没有理由抽去其中自然生态的发生学因素。“人们很容易听出像雪山一样雄奇的藏族音乐和像溪流一样柔美的傣族音乐之间的不同，他们的音乐是他们对自己生存环境及其生态意象的一种感性把握，同时也是对自己民族性格的一种直觉的建构。音乐找到了这种特定的天人关系之内在节律和韵味，通过音乐，藏族和傣族创造了既来源于又独立于他们的生境和他们生命、灵魂的另一种存在。”(第 18 页)音乐的基础性认知无法缺少“声音”的物质特性。自然生态不仅为音乐的地理或地方性展演提供场域，也为它们提供了生成、存在和交流的理由。

民族音乐学作为一门学科在西方已经有了一百多年的历史，在我国，“民族音乐学”这一名词直到 20 世纪 70 年代末才由日本转译而来，正式确认其学科地位更晚至 20 世纪 80 年代。此学科新则新矣，却不妨碍它取得丰硕的研究成果。周凯模的《云南民族音乐论》便是其中之一。

(原载《民族艺术》,2004 年第 1 期)


神圣礼乐
——正统道教科仪音乐研究
蒲亨强 著
儒道释博士论文丛书
巴蜀书社

蒲亨强:《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,巴蜀书社,2000

研究中国传统音乐的重要成果

——读蒲亨强君著《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》

孙星群

年前收到南京师范大学博士生导师蒲亨强教授惠赠的大著《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,这是著者长期研究道教音乐的又一硕果,是继著者于1993年出版首部道乐专著《道教与中国传统音乐》之后的又一部更系统全面研究道乐特征的专著。巴蜀书社作为《儒道释博士论文》丛书中的一部于2000年出版。读后使我对道教和道教音乐有了一个初步的清晰概念。著者在这部书中比较完整地、系统地揭示了道教音乐形成、发展、演变的历史脉络和规律;把道教科仪音乐的形态、结构等放在中国历史、中国道教发展史的大背景下,因而,视野广阔;放在中国文化、中国传统音乐的大环境里,因而,底蕴深厚;放在中国传统审美的哲学高度上,因而,容易透过现象、透过过程看到道教音乐深层次的本质和理念。《神圣礼乐》的出版,为多年来宗教音乐研究所取得的硕果增添了一支奇葩,可嘉可贺!

一、道教音乐是宝库

宗教是社会意识形态的一种,是史前先民崇拜超自然神灵,是自然力量和社会力量在意识中的虚幻的反映,它产生于人们无法控制自然力量的史前社会后期,由拜物教而多神教,而一神教;由氏族图腾崇拜而民族神;而民族宗教。道教源于古代巫术,成于东汉,是中国土生土长的民族宗教,可谓长江流域楚文化的集中。鲁迅先生在《致许寿裳》一文中说:"中国根柢全在道教,……以此读史,

有多种问题可迎刃而解”，[①]中国“人往往憎和尚、憎尼姑、憎回教徒、憎耶教徒，而不憎道士。懂得此理者，懂得中国大半”。[②]道教与中国文化的关系一目了然，一矢中的。

作者通过详细的研究指出，道教音乐存活着自两晋、隋唐、宋元明清以来最多最完好的古乐资料，其科仪音乐是中国音乐史、世界音乐史上保藏十分丰富的音乐体制并延续近二千年之久的音乐品种，其传承脉络之清晰、风格之独特、民族性之浓郁，世界罕见，是道教自傲于华夏乐坛，是华夏子孙自傲于世界音乐之林的珍贵遗产。因此，作者以雄辩的事实，说明道教音乐是中国音乐之宝库，具有十分珍贵的历史价值和艺术价值，是完全不为过的。与此同时，也加深了人们对道乐性质和价值的理解。如果说乐失求诸野，我们可以在山野僻壤寻到宝藏而少见的民间音乐，那么，乐失也可以从中国的音乐宝库——道教音乐中寻求活存的民间音乐，也不失为一个好办法。作者对道乐价值的判断并不是空泛地议论，而是用历史事实与音乐形态加以实证。如书中指出，道教吟咏经文的韵腔、器乐演奏的曲牌，不少与汉族民歌、民间戏曲中的曲调保持着相似性或同源性，诸如武当道乐《小开门》与昆曲的同名曲牌，器乐曲《雪花飘》与江南民歌《茉莉花》。再如道教中一场科仪的整套音乐，是一种大型的联曲音乐结构，它包容着歌、舞、乐一体的表演体制，与远古巫觋乐舞有着形态风格上的共性特征；而道乐由一人主唱、领唱，多人和唱、对唱；还有乐队的演奏和伴奏；唱白相间，在演唱中不断的重复和再现，等等，这些都与宋元的诸宫调杂剧和明清诸声腔剧种的“套数”有类同之处。但二者又有区别，如道教音乐的联曲结构在各韵牌的逻辑关系上相当松散，在整体上很难体现明显的情节性、阶段性的结构划分；在板腔结构上，道教音乐主要在腔型变奏上，缺乏明确的板式速度变化的规律等等。这些都表明道教音乐与古老的汉族音乐的渊源关系，表明道教音乐来源之纷繁与多源化，它一方面吸收、保存了民间音乐，一方面加工、提高了民间音乐，然后再播向民间，推动着民间音乐的发展，华彦钧的《二泉映月》就是一例。同时也表明道教音乐一方面世俗化、地方化，一方面封闭在道观中演奏、演唱而职业化、宗教化，不为尘世动乱所打断而自成一体地延续发展，得以较多较好地保存古代音乐材料。由此，在世界经济一体化，在我国参加 WTO 的今天，保藏、继承、研究传统音乐、传统文化，刻不容缓。《神圣礼乐》以及这类著述的出版，其价值重若千钧！作者的研究还启示我们，在世界范围内重视非物质口头传承文化遗产的形势下，中国的道教音乐申报世界口传文化遗产的思路理应提上议事日程，并且完全是可能与可行的。

---

① 见《鲁迅全集》第九卷第 285 页。

② 见《小杂感》,《鲁迅全集》第三卷《而已集》。

二、以史为据精分析

以史为据是我们音乐学研究的一个基点，言之有理固然重要，言之有据却保证着我们研究成果的学术性。著者在上篇“历史与现状”中，把道教科仪音乐自东汉至当代的历史发展做了较为精到的条分缕析与新的分期：

东汉年间，在道教创立初期就有多种的科仪音乐活动，科仪音乐处于萌芽期。

魏晋年间，初步构建了科仪音乐的基本程序，是科仪音乐正式形成前的改革酝酿期。

曹魏年间，天师道自巴蜀、北方传播到江南，自下层向上层官方转化，这就促使道教从教义经典、思想组织、科仪道术上提高和完善了道教的理论素质和科仪实践体系。

晋代以后，道教分化为靠拢上层官方的正统道教和贴近下层的民间道教，道教从民间转向上层正统，科仪音乐从粗糙、零散整合为系统、规范。

南北朝年间，南天师陆修静创建了正统科仪音乐的规范系统，使道教音乐形成了相当稳定的程序、词曲内容和表演模式，成为后世各种道派奉行仪式音乐的楷模，从此道乐形成了宗法灵宝大法的传统，步入了新的历程。

隋唐北宋，是道教音乐的隆盛期，道观进入宫廷、走向民间，从局部推向全国各地，科仪音乐在全国得到规范和统一，成为中华民族音乐的一个重要组成部分。以成书于北宋的《玉音法事》为例，它是科仪音乐史上第一部词谱兼备的经韵曲集，首次为道曲标注曲线谱，谱式蜿蜒弯曲，全书卷上收入 19 曲，卷中收入 33 曲，均附曲线谱，卷下为唱词总汇，不附乐谱；在结构上，出现分节歌曲体、三段曲体、散板单句体；在唱法上，形成“长吟”、“促吟”两种；在唱词上，以五言、四言为多；在曲调上，一字多音，腔幅宽长；在风格上，蜿蜒悠长、悠缓婉转。从此，科仪音乐蔚为大观，全国宫观均以《玉音法事》为本传播颂唱。

南宋金元，战事频仍，社会动荡，科仪音乐在南方尤盛，进一步加强了道乐偏重南方风格的传统；又适应中国传统思想和社会现实的需要，极度扩展了度亡类仪式音乐的运用，并吸取佛教仪式内容，大大丰富发展了度亡仪式的情节和曲子，由此促使这个时期科仪音乐的发展呈现出新的面貌和特点。

明清，全真、正一两派的分化日趋明显。清末，正一道渐失帝宠，更多走向民间发展；全真道在清朝廷的保护和支持下得到复兴。科仪音乐承袭宋元时期灵宝大法浙东派的体制，全真派的科仪音乐也逐渐遍布于全国各地道观，成为保存正统道乐传统的主要道派。

清末民初，尽管道教在全国兴行了一些重要活动，如全真道在全国举办六次放戒；成立北平的中央道教总会；正一天师派在上海成立中华民国道教总会等

等。但总的来看，执政当局多不提倡发展道教文化，时有排斥压制之举。因而，道教发展的环境愈趋艰难，道教音乐也只是仰赖道士局部零散的仪式活动而传承。

在现当代时期的论述中，作者以实证的方法，从完整仪式音乐的程序与科仪音乐构件(含仪式节目与音乐曲目)两个方面，将现存道乐与历史文献记载的仪式音乐作了溯源探流的比较研究，从而得出一个结论，当代道乐相当完好地保存了自东晋南北朝以来历代正统道乐的仪式程序和主要构件，是历代道乐形态的层积结构体，使我们对道乐的珍贵历史价值有了明确具体的理解，其论述方法和结论令人信服。《神圣礼乐》不仅在今天我国民族音乐学的研究上第一次整理出道教科仪音乐的发展史略(以前的同类论著多是断代或断裂的描述)，更重要的是作者在道教音乐研究中，特别强调研究对象的精确问题。对科仪音乐与非科仪音乐、道内运用与道外社会运用的音乐类型均作了严格的区分，因而在材料的取舍上，不象以往同类研究那样杂取道外文献的零散断续记载，而是有鉴别地着重使用道内的原始文献资料，而未采用以往主要以道外资料如二十四史或野史笔记的相关记载为资料基础的做法，由此进行了针对性很强的研究。这里作者意在突出以道内仪式音乐为主要研究对象的观念。认为这类音乐最能体现道乐的传统特色和本质特征，是最原汤原味的道乐类型。只有集中研究好这一类型的音乐，才能真正找到道乐区别于其它民族音乐品种的自身面貌和特色所在。于此，作者将道士自娱性质的琴歌琴乐和吟经音乐，将宫廷贵族文人附庸道风的仿制道乐等排除在视野之外，而集中力量于原始道经文献的爬梳与正统道乐的研究，并为此他用了半年的时间埋头于《道藏》、《藏外道书》等道教文献中有关科仪音乐的记载作了十分详尽的整理探究，使研究观点和结论有了坚实的资料基础。我们知道，《道藏》是道教经典的总名，道经的汇集始于六朝，汇集成“藏”是在唐代开元中期，编有《三洞琼纲》目录，宋初有《大宋天宫宝藏》和《崇宁重校道藏》，它的内容十分庞杂，明代的《正统道藏》就有5305卷，除道教经书外，还收集有诸子百家文集。著者经过研究得出自己的新结论，如他提出南朝灵宝派领袖陆修静是科仪音乐的创立者，一改学术界长期以来所持科仪音乐是北朝天师领袖寇谦之创立的宿见。这种以史为本，以经典文献为据，再结合活存的音乐进行研究的精神是可贵的，其提出的新的结论也是令人信服的。

三、重视哲学的指导

美学可谓艺术哲学，音乐美学可谓音乐哲学。那么，如何以哲学、以音乐美学来指导我们的音乐学研究？本书作者在这方面做出了很好的成就，《神圣礼乐》在第六章用一个“节”的篇幅论析“道教的音乐观”：1)“神造仙设、自成宫商”的音乐本

体观;2)“通神降魔、修道养生”的音乐功能观;3)“雅妙宛绝、难以名状”的音乐审美观。为使读者了解道乐美感的特性及其成因,又在第十章以全章篇幅系统论析了道乐的审美风格及其形成的文化基础。在音乐风格问题的论述方面,有不少人以为“音乐风格”论说起来比较空泛,研究起来缺乏有形的有依托的论证。其实不然,万事万物都是“有”、或可以借“形”所依托的,就是声音艺术的音乐也不例外。《乐记》说:“乐不耐无形”。著者立足于旋律、节奏、节拍、速度、力度、结构与唱法这些音乐形态来论述“审美的形态特征”,尤其是旋律,由于感情、思想、内容都集中在旋律之中,音阶、调式、调性、节奏型、旋律线、起煞音、起落拍、强弱的规律(节拍)等等音乐形态,都通过旋律得以体现,因而,旋律是中国传统音乐、中国道乐的核心、灵魂。著者认为道乐核腔的基本模式是:“1)全由小音程构成,在音程——音调结构上决定了腔型柔和委婉的基本性格;2)全为五声级进的下行式和环绕式旋法,从运动方式上进一步加强了音调的柔和性格;3)渐层下降和曲折回环的旋线,从线条轮廓上造成平和从容的运动形式和安祥恬静的情感效应”,认为小音程进行、五声级进、下行式和环绕式旋法等音乐形态是构成道乐“宁静柔美”风格的具体根据;著者引用哲学家路·克拉盖斯《关于节奏的本质》一书中的观点:节奏是人的灵魂的反映,在本质上是具有自由性的生命运动,是生命赖以生存的原理。节拍作为精神因素,是按照理智原理而人为设计的东西,是机械式地规定出来的,它限制并破坏灵魂(节奏)的自由。”这段话赋予无生命的节奏以“人的灵魂”,“生命赖以存在的原理”,赋予人为设计的、机械反复的节拍以“精神因素”;提出道乐的“速度不急不躁,力度不强不弱,宁静平稳而无高潮点,唱词含糊地飘浮在圆滑连贯的旋律线中,使音响效果显得自然平衡、沉着庄严,但缺乏激情和变化感”。这些论证为我们勾画出有形的、有生命的、有精神的道乐风格。

尤其是著者以“韵”为透视焦点,论述“韵与道乐的相关性”、“韵的美学历程及风格属性”、“韵与道乐美学风格”。大家知道,道家哲学是主阴、主柔、主静、主虚,道家哲学中有大量的系统的完整的崇尚阴柔的哲学论述,用道家哲学来论析道乐柔静美学观,就赋予了道乐以哲学根据,也就有了深而广的哲学基础。著者在论述时;还把道乐主柔的美学判断放在南方重巫的地域文化大背景上,放在宗法虚静的修道心理上,这是其它著述所未见的,如果著者自己没有修炼的感悟是难以有这样深刻的论述的。

如此通过从抽象到具象的审视,既将具体实在的道乐上升到美学高度来作深度理解,又将比较玄虚的美感体验落实到可感的形式上来体认,使读者能够比较完整地把握住道乐的独特美感。

阅毕全书,使我对道教音乐的整体面貌有了一个较全面的印象,对于道教音乐区别于一般民族音乐的自身特征有了一个较清晰的认识,对于道乐在中国音乐文化中已然发生和继续存在的多方面价值也有了更深刻的理解。由此深以为,本书

的出版，不独对于中国传统音乐与宗教音乐的研究领域有所拓宽，对于世界宗教音乐的比较研究亦将产生良好的效应。

(原载《中国音乐》，2005 年第 1 期)

上海高校音乐人类学E-研究院

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

田野的回声 [修订版]

——音乐人类学笔记

萧梅 著

M INSTITUTE

上海音乐学院出版社

萧梅:《田野的回声——音乐人类学笔记》,厦门大学出版社,2001 年初版,上海音乐学院出版社,2010 年修订版

以田野的方式重构自我

——《田野的回声——音乐人类学笔记》读后

康瑞军

在如今林林总总的大部分民族音乐学专业著作中,萧梅的《田野的回声——音乐人类学笔记》作为一本笔记,似乎不容易引起人们的特别注意,其中大概就有先入为主的因素:沉浸在艰深学问中的许多人,暂时还没有摆脱对于宏篇巨著之权威经典性的默认。其实,即便是作为一般人认为精深抽象的哲学论著本身,也早就放弃了居高临下的姿态,乐于以“谈话”的方式,来实现它的思想使命。我们可以视之为一种对话方式的改变,也可以看作是一种“学术存在方式”的转向。民族音乐学也好,普遍学科意义上的音乐学也好,从始至终都受到哲学方式的引导,不管是以思想潮流的方式,以文本载体的方式,还是以文字组合的方式等等,都是如此。通读全书,我们都能深切体会到上述方式的体现。比如说体例和语言风格上的“亲和力”,比如说作者有意为之的方法上的“实用性”,还比如说遍布全书的作者对于自我身份定位的多次“诘问”等等。当然,这些体现,也可以说是我们人人都能从中分享到的“田野收获”。

《田野的回声——音乐人类学笔记》(以下简称《田》)一书,在体例上分为七个部分,值得注意的是,当中除第一部分外的大部分篇幅,都是以作者对考察地的整体“映像”作为每部分的标题,同时以关键词的形式,来标明作者在考察中的局部观感。例如,第五部分的标题为:“今日摩梭人的音乐生活”,标题下列出的关键词为“纳西与摩梭/女神/民间音乐的品种/文明的异化/观念、形态、行为/转山节/现实与未来。”这种简要明了的体例,不禁让我们想起上世纪中叶的音乐史学家、民族音乐学家杨荫浏的《中国音乐史纲》以及著名文艺理论家、翻译家傅雷翻译的丹纳《艺

术哲学》中所采用的体例，它们共同的特征就是能够以提纲挈领的方式提供给读者可以自由选择的阅读导引。倘若以时下流行的“后现代读书法”来比照，则基于这种体例上的优点，读者不但可以“自作主张”地认知，而且进一步可以在反思作者观点的同时，主动地组织材料并进行重新的分层与排列，以此来“确定何者相干，何者不相干”，从而避免了“皓首穷经，仍一无所获”[①]的尴尬。《田》书中的语言，借助于“笔记”体的方便，使作者累篇长文中的学术思想及亲历后的认知体悟，都能藉以优美流畅的笔触呈现于读者面前，民族音乐学实地考察中所要求的“境域式的‘在场’体验”[②]，也能使读者如临其境般有所领会。与上述体例安排相对照的是，在本书第一部分“田野的回声——一种别无选择的生存”中，作者传达的是其由音乐美学而转向民族音乐学研究的缘起及因研究身份变化而引起的关注“在场”方式的变化。如作者思考的：“如果将作为介质的音响及其结构误为‘音乐本体’，就将音乐存在的整体性，还原、化约为纯粹知性探索的音体系层面。它们，将远离本体论所力求探讨的诸存在者(万有)的逻辑前提。”(第 14 页)于是，结合作者早先提出的对于“音乐本体”的质疑态度，我们由此可以理解作者由关注音乐的形式逻辑意义上的“结果”而转向于关注作为整体性存在的音乐的“发生”时所采取的决心。此后，贯穿全书的具体考察、参与和不断的反思，就显得顺理成章了。

在民族音乐学的方法论讨论中，从 20 世纪 50 年代开始，美国语言人类学家派克(Pike, Kenneth L)提出的“局内——局外”、“emic/etic”等观察方法，到 60 年代，美国民族音乐学家胡德(Hood,M)提出的“双重音乐能力”(bi—musicality)、美国民族音乐学家梅里亚姆(Merriam,Alan)提出的“对文化中的音乐的研究”以及后来如莱斯(Rice,Timothy)所引述的涅特尔(Nettl,Bruno)的观点：“实地考察是为什么？显然不是将其作为一个去检验和设计出某种理论的场所，或者说是一个实验性的场所，而是一个使自己变为民族音乐学学者的地方，一个‘体验’的场所”[③]等等，都为民族音乐学在方法论上提供了开展田野工作所需的坚实理论支持与指导。而如何将这些来自域外的理论观点具体化为实践中——尤其是在中国各

---

① 王晴佳：《后现代读书法》，载于《南方周末》2005 年 4 月 7 日第 30 版。

② 萧梅：《田野的回声——音乐人类学笔记》，厦门大学出版社，2001，第 25 页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

③ Rice, Timothy. " Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. " Gregory F. Barz and TimothyJ. Cooley, ed. , *Shadows in the Field: New Perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press. Wtzleben, J. Lawrence. 1997 "*Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music.* " *Ethnomusicology* 41:221—42. 1997 转引自杨民康《论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向》(上)，载《音乐艺术》，2003 年第 4 期。

个不同的地域、乐种中开展的考察实践中的可感可鉴的经验指导,本身就需要有活生生的文本观照。早先的例子如1953年中央音乐学院民族音乐研究所(即后来音乐研究所的前身)开展田野调查的重要成果《河曲民间歌曲》(调查研究专辑)以及《湖南音乐普查报告》中,都有所涉及。例如,在《河曲民间歌曲》(调查研究专辑)的附件中,就曾经提到了调查者事先拟定的"工作提纲草案"及"探访提纲",二者着力于一般性的指导思想及探访内容,至于具体的工作方式与相关注意事项,则仅在"其他应注意事项"中作了简短的交待:

> 1. 摄影:特殊的乐器,特殊奏法的摄影;必要的记谱与表演的摄影;名胜古迹的摄影……古乐谱的摄影;
>
> 2. 绘图、特殊乐器的绘图。[①]

其后的调查报告如方暨申的《侗族拦路歌的收集与研究报告》,在调查采访的内容方面,堪称典范,但在具体工作事项如资料获取方式及经验教训方面,都没有作明确的介绍说明。直至1986年,由中国艺术研究院音乐研究所编辑的《民间音乐采访手册》正式出版,在上述方面才有所改善。如《民间音乐采访手册》中指出的:"在记录民间音乐术语时,对于少数民族的音乐术语除了在翻译汉语时要考虑采用更能表达原意的字句外,还要把它的原文和读音记录下来。"[②]由是观之,《田》书中作者以整节的篇幅(共5页),单就音响档案采录的细节,以切身经验为基础进行了详尽的介绍与告诫,就尤其显得难能可贵。例如,关于田野录音的经验之谈:"尽可能让被录音者面对噪声源,保持话筒所面对的声源无噪声,以保证声源的清晰。比如在室内,被录者最好面对门外(那里往往聚集着看热闹的人)……此外,避免噪声不仅要考虑到场地,还有时间。比如山野的风一般在下午近3点后才开始强劲,而上午相对平静(各地时间稍有不同,这要求采录者每到一地即时观察)。"(第121页)这些具体鲜活的经验,对于那些初出茅庐的年轻民族音乐学者来说,其实用借鉴意义当是不言自明的。由此,作者关注的民间音乐"整体档案"的发生过程、关注于"在场"的每一个细节的职业素养,相信对每一个读后的人都能有所启发。

作为当下时代中的民族音乐学家,一个不可回避的话题就是如何面对传统音乐文化的衍变。毋庸置疑,许多传统音乐文化事项,随着经济生活内容和精神生活

① 中央音乐学院中国音乐研究所编:《河曲民间歌曲》(调查研究专辑),音乐出版社,1956,第136页。

② 中国艺术研究院音乐研究所《民间音乐采访手册》编辑组编:《民间音乐采访手册》,文化艺术出版社,1986,第16页。

领域价值取向的变化，正在逐渐地发生改变。从理论上讲，我们完全可以相信过去时代所有的音乐文化形式，都会在新的社会条件中或者得到强化、或者得以分解并被他种音乐文化形式所吸纳，当然，如果实在没有看到这种强化或被分解吸收的痕迹，那我们也可以心安理得地认为：是这种“旧”的形式已经跟不上时代发展的需要了，他们最好的去处不是到博物馆中，就是进入教科书中，供后人瞻仰。但实际上呢？在实践当中我们是很难兑现这种理论承诺的。关键的一点是在现实的地域文化生活中，上述的音乐文化现象与形式，其受到冲击并消失的速度，大大超过了我们的估计范围。如《田》书中提到的河北南高洛的音乐会的现状：“我们这些音乐会管事的，就像是当家的，不愿意让一个物种灭绝了。再好的土壤没种子也不长。我们就想传下去……现在就是找不出一个兜住的人，找着了，咱们死了也放心。”(第276页)这种现实对于一个音乐学家的触动，往往和理论上的认识相抵牾。在这里，包括作者在内，也显然不可能给出所谓的标准答案。但是，作者在面对这种情况时，所表现出的一贯态度，则也许能够为我们提供一些启发：“在多年的田野调查中，见多了的是一种文明在他种文明冲击面前的急速失落，是文明冲撞中的无序状态，这确实是‘文化相对主义’者的人类关怀所无法掩盖的事实。因此我一直在想，我们的田野工作，不能仅仅立足于去恢复一个过去的历史图景，还应该立足于现在。通过对历史与现实材料的多重观察，去发现一个文化群体是如何面对变化的——接触、交流、涵化、对抗甚至重组。更重要的是这种观察，去思考和发现这一文化群体在面临新的世界秩序与关系的过程中将如何重构自身的生命力并利于其生存和发展。同时，我又深深地感受到，一个文化群体生命力重构的力量并非来自于外力，而取决于内在，取决于这种内在力量在面对他文化刺激中的‘应激状态’。”(第33页)以笔者看来，这种态度能够在田野工作者(包括作者本人)行动中发生一定作用的主要力量，是来自于前述提到的两种事实：第一，任何音乐文化事项都不是一个孤立的存在，而是溶解在整个地域文化系统整体中的一部分，比如纳西波湾的祭仪与塔城的鼓舞，只要其赖以存在的宗教及民俗活动在继续，那么，这种乐舞活动的生命力就仍然会生生不息地张扬下去。即所谓“俗存则乐存”的事实。第二，如果我们真正地能够在面对民族/地域文化事项——如黔西北的芦笙存在方式——时，保持自己“双视角”、及“近经验”的考察态度，那么，许多看似“危机”的变迁，事实上就能够在历史的视域中变得清晰而可以理解。如作者所言：“任何遗存都储存了其历史演化的信息，纳西也好，摩梭也好，其现存文化散发着浓厚的历史层积的信息并在今天的世界中继续演化着，我们不能仅将视野隔绝于‘过去’，也应该立足于‘现在’。‘现在’的空间，其每一个角落都是历史所作的全方位展布……变化的只是形态意味上的时间，我们与古人一样永远面临着未来与现实的选择。”(第202页)这种认识，也仍然是基于实际考察经历后的思考。由此，这种基于他人切身经验的认识，对于正在和即将进入到这种民族音乐考察实地的学者来说，就不

只是一种诉诸文字的理论存在，而是真实可感的直观经验的启发。

当然，很难想象，以学术身份为代表符号的视角的转向是能够在一朝一夕间完成的。作者田野的过程，本身也是一个逐渐适应和转向"新身份"的过程。于是，我们看到了作者遍布全书的"自诘"与反思："那么究竟什么是'音乐'或'非音乐'？又该在什么样的论域之内讨论这个问题？"（第 11 页）"我所面对的学科及其背景，给予我的又将是一种何样的存在体验呢？"（第 21 页）"因此，我一直在问：一种为解析而存在的逻辑化，是否真能符合于历史真实？它真的如其所是地在对象社会中发生着作用？这仍旧是一个'局内人'与'局外人'的问题"；（第 34 页）"我这十几年的'田野工作'……每一次都能感受到不同民族、不同人群间从形态到文化功能，再到价值观念的碰撞。这一次次的心灵冲撞意味着什么？"（第 151 页）"我总在想，多样化的文化本质应该不追求某种广泛而适用的代表性吧？"（第 168 页）。这种真实记载下来的、由作者每一个"在场"引发的"自诘"与反思，也许并没有在追求一种明确的结论，在很大程度上，我们更愿意相信，这仍然是作者对告别形而上，回归存在本身的哲学方法论的一种自觉努力。从另外的角度来看，这个过程也可以理解为作者对于自我身份在"解构"过程中的不断交织的重新"重新建构"的过程。诚如作者声明的："一次次置身田野，（我）都在经历着自己的同时，寻找着'解构'之后，何以'从新描写'之重构。它正是我为什么放逐自己在异乡漂泊的动力……我当在'马背上'诗意地居住。"（第 25 页）读到这里，我们也就能够深切体会为什么作者愿意把归途尽头的家园，看作是一个"驿站"。在笔者看来，作者真正的家园，正在于她重构自我"学术——人性"双重生命自在的过程当中。

由此，就该书对于读者在学术与人性两方面的双重影响而言，所谓"学术人性化"[①]的治学新理念，也在其中得到了充分的彰显。

（原载 http://www.emus.cn/? uid-22-action-viewspace-itemid-42727）

---

① 出自《当我们与世界音乐碰撞》的访谈中洛秦教授的观点，载《音乐爱好者》，2002 年第 11 期。

北京大学古代文明研究中心学术丛书之四
教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

山西乐户研究

项阳 著



文物出版社

项阳:《山西乐户研究》,文物出版社,2001

社会学视野下的“乐户”研究:一个自我—生态的社会组织系统

——由项阳《山西乐户研究》看二十年来中国音乐社会学研究之缺失

夏滟洲

一、由项阳《山西乐户研究》谈起

“乐籍文化,是中国封建社会一个相当漫长的历史时期的现实存在,以往对这一群体缺乏足够的认识,或者没有引起足够的重视。”①这是民族音乐学家项阳在他的《山西乐户研究》(以下简称“项著”)中所宣称的,亦是笔者想强调的。二十多年来,音乐学界毋须说对于乐籍文化的研究,就连音乐社会学基础性学科或采用社会学方法来研究音乐事象,都甚为少见。

在此暂且不论“项著”之研究结论所具之独创性和科学性,仅就“乐户”这一问题的提出,即显示了其在学术上所含的多重意义。其中既有来自乐户所承载的历史信息而对于中国音乐史研究产生的新视角,又有从民族音乐学和田野调查上对中国传统文化中的音乐事象的解读,还有对中国传统音乐研究中不同乐种形态构成的认识,更有基于音乐社会学理论上对乐户在其生存与生活中显示出的恩主关系②及其地位与角色的研究等,都着实应引起我们的注意。在“项著”中,通过文献梳理和实地考察,作者认识到在中国有一个实际存在的乐籍制度。这就是将全国范围内刑事犯罪人员的眷属、阵获俘虏、因政治获罪的官员及其妻女集聚起来,以另册户籍的形式归之,使之从事与“乐”相关的职业的专业“贱民”(罪民)乐人制度。对于这一制度的论

① 项阳:《山西乐户研究》,文物出版社,2001,第 246 页。

② 张振涛:《论恩主——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨》,载《中国音乐学》,1994 年第 3 期。

述,作者有基于历史学的梳理与追溯,有植根民族学的考察与分析。从历史发生学角度看到的乐籍制度,不同时期其内涵有着相当的变化,其所存在的千余年漫长历程中,多种音乐形式的创造均与乐户直接或间接参与相关,乐户身份虽然低贱,却充满着创造精神。再者,乐户不仅存在于民俗,它其实也是制度的另一种延续,另一种存在形式,只不过这些民俗更加具有区域化的特征而已。正因为此,研究者将目光锁定在山西乐户的研究上,结合这一个案,通过大量收集文献、深入田野调查,做到历史与现实的契合,得出的结论独特且富有创见:正是一千又数百年的乐籍制度,正是有这么一支专业贱民乐人群体在制度下生存,从而保证了中国音乐传统千百年来的连续统一,被学界认为是“中国传统音乐文化研究新视角下的新收获”①。

表面上看来,“项著”研究的重点关乎中国传统音乐文化中乐人与乐之于历史传承的作用,相应地,作者采取的方法无外乎为民族学、民俗学、历史学、文化学等。然而,对于身处贱籍的乐户的研究,由于其特殊的身份和社会地位,不可避免地要涉及到音乐社会学视野下的观察。由此带出了笔者下面的论述。

二、二十年来中国音乐社会学研究之检讨

对乐户问题的关注,“项著”显然有专门的考虑,如论中“第五章:乐户对音乐传统的贡献”,倘若不以音乐社会学视角来考察,恐怕会难有所得。以笔者近年来对我国音乐社会学研究的关注所知,“项著”研究始于1993年,至2000年成果发表,其在运用音乐社会学方法论的研究成果之中,当属近二十余年来有特别意义和价值的一篇。

这里,笔者限定1985年至今的20年,指1985年前后开始陆续有音乐社会学论文发表,让人看到了音乐社会学研究在我国有进入草创酝酿之迹象。现在回顾起来,那一段时期的论文以译介居多,著译者中间曾遂今、金经言功不可没。②有独

---

① 袁静芳:《中国传统音乐文化研究新视角下的新收获》(代序),载项阳《山西乐户研究》,第246页。

② 曾遂今编译:《苏联现代音乐社会学家阿·纳·索哈尔与苏联音乐社会学》,载《音乐学术情报通讯》1985年第1期;《群众音乐审美兴趣研究中的某些理论与实践问题》,载《音乐学术信息》1986年第1、2期;《音乐听众分类的科学原则》,载《音乐学术信息》1986年第4期;《国外音乐社会学的历史与现状》,载《人民音乐》1986年第3期;《音乐社会学的现实任务》,载《音乐学术信息》1988年第4期;《论大众音乐》,载《音乐学术信息》1989年第3、4期;《艺术社会学:〈艺术文化与人的修养〉写作动机与内容》,载《音乐学术信息》1989年第5期。
金经言译:[苏]卢那察尔斯基著:《音乐与革命》,载《音乐学术信息》1988年第3期;[德]鲁门赫勒著《音乐社会学》,载《中国音乐》1984年第2期;[德]布劳考普夫著《音乐与建筑》,载《音乐学术信息》1988年第5期;[德]A.西伯尔曼著《音乐社会学的目的》,载《音乐学术信息》1989年第1期;[德]霍尼希斯海姆著《音乐形式与社会形式》,载《音乐学术信息》1989年第4期。金经言编译:《国外音乐社会学研究简况》(一～八),载《音乐学术信息》1987年第2—6期,1988年第1期、第3期、第4期。

创意义的文章却几乎为无。在对国外音乐社会学研究成果的译介中，苏联音乐学家索哈尔的理论[①]为学人所知，另外一本颇具价值的音乐社会学文集[②]却因发行渠道影响而鲜为人知。索哈尔就音乐社会学的研究对象、思想史以及其相关课题进行了独到而系统的论述。其理论从音乐社会学的概念、相关研究流派入手，提出了对研究课题的见解。接着，作者就社会中的“音乐文化”这一复杂的概念进行了严密地阐述，从文化的单个细胞到存在的每一个联系，从社会的横切面和历史的纵切面的每一个可能的角度对“音乐文化”进行深入的剖析。并把“音乐感知”看作音乐社会学研究的核心问题，运用心理学、统计学等方法，采用从需求→兴趣→感知→音乐感知→听众→听众群的链结式考察方式来分析感知问题，进而提出音乐与社会(公众的集合)同步成长的观点。最后，作者就创作者与听众的循环性影响进行论述，从而再次强调音乐社会的立体网状结构。在曾遂今于20世纪90年代发表的专论[③]中，可明显地看到索哈尔理论的影响。众所周知，原版由联合国教育科学及文化组织出版的《国际社会科学杂志》，中文版由中国社会科学院负责翻译出版。1985年，杂志以“音乐的创造”为主题推出一本专号，分列“音乐社会学、音乐的社会环境、音乐家的地位”三个论题，着实为我们提供了至少在1982年前后国际上最新音乐社会学研究动向及成果，其积极意义不言而喻。除却翻译介绍西文资料外，国内学者如曾遂今的研究，探讨了音乐社会学的研究对象，是音乐作品进入社会以后作品与人发生联系的社会过程、作品在社会中的流通规律，而非音乐作品本身的研究，这与现今西方音乐社会学研究的主旨一脉相承。然而，研究者在随后的研究之中，认为要在音乐进入社会后的广阔空间中寻找研究客体，而非音乐与社会的全部关系或社会背景，并由此提出一系列课题，设想了音乐社会学、心理学等细分学科、边缘学科的体系，强调了特定的社会调查、实验等研究方法。[④]如今看来，这些研究追求学术创意有余，真正思考音乐社会学学科本身应强调的研究对象

---

① [苏]索哈尔：《音乐社会学》，杨洸译，中国文联出版公司，1985。

② 这一系列文章载于《国际社会科学杂志》第2卷第2期，中国社会科学出版社，1985，第147—163页。它们是陈文溪著：《亚洲传统音乐家的地位》，司徒幼文译；[美]乔希著：《变化中的印度音乐界社会结构》，司徒幼文译；[日]渡边护著：《日本人为什么喜爱欧洲音乐》，张洪模译；[德]西尔伯曼著：《音乐的经验社会学要解决什么问题?》，张洪模译；[德]埃茨科曼著：《论音乐实践和社会群的社会学》，张洪模译；[美]罗塞尔·迈丹著：《作曲家和自由作家的社会保险》，黄维新译；等。

③ 曾遂今：《音乐社会学概论——当代社会音乐生产体系运行研究》，文化艺术出版社，1997。

④ 参阅曾遂今著文三篇：《音乐社会学问答》，载《中国音乐》1986年第1期；《音乐社会学研究对象初探》，载《音乐探索》1987年第1期；《音乐社会学问思录》，载《艺术广角》1987年第3期。

与方法不足。

有了新学科的介绍及研究方法的导引阶段，照笔者的理想，音乐社会学在我国的发展该是进入蓬勃开展的阶段了。20 世纪 90 年代伊始，在整个大的学术背景下，包括《中国大百科全书・社会学》以及相关文学艺术学科的社会学专著的问世，带动形成了整个国内社会学研究的热潮，余波之下，音乐学界只是荡起了些许涟漪，也并未扩散开来。然而仅有的几篇论文质量却甚高，竟也形成了我国音乐社会学研究的一个小高潮。其一是张振涛的研究，在其《论恩主——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨》[①]一文中，置身于中国传统音乐研究，关注音乐家们经济情况的个案，观察不同时期的经济结构之于那一时期的音乐生活和音乐家们的行为的影响，随之带来的人身依附关系变动必然会反过来制约音乐家们的人格和风格。作者对中国古代乐户与恩主之间的依附关系以及这种源自血缘宗法制度的依附关系对后世产生的影响的研究，虽然自称为“音乐民族学的课题之一”，其实是基于社会学社会互动理论的基本原理而进行的。其二为冯灿文[②]基于音乐社会学的观察，认为在体裁的发展进程中出现的通俗音乐与专业音乐概念，社会对它们的支持既有思想、舆论上的，也有经济上的。作者所以专注于通俗音乐，大抵囿于 20 世纪 80 年代通俗音乐在我国发展势头劲猛缘故罢，问题的提出颇具时效性，分析亦在社会学背景之下，其间所涉及的有关音乐赞助制度的讨论于今天仍有启发。其三，是一篇书评，系对美国音乐学家亨利・雷纳《西方音乐社会史》的述评。[③]雷纳原著是一部通史性的研究，分“从中世纪到贝多芬”和“1815 年以来”两部分加以会通，试图以社会史视角填平介乎标准的和必不可少的音乐史之间差距，内容涉及音乐风格的发展和作曲家完成这些风格的大致的历史。其所关心的任务是追随音乐向前发展的过程间的联系，譬如赞助人或听众与原初为他们创作音乐的人之间的关系，歌唱者或乐手与在作曲家的构思崭露于公众之前所期望的表演之间的关系方面。之所以如此，一方面，作曲家对一般流行思想的屈服无疑是明确的，更重要的是其作为一个社会成员，这一位置给予作曲家以行动代言人的权力；另一方面，从音乐的社会功能上，有一个清晰的与风格有关的问题，不然会持续模糊下去。[④]在西方音乐社会通史研究方面，雷纳的著作是截止目前比较系统的一部。周耀群撰文推介并试译了其中一节，既让我们看到了充满满腔学术热忱的

---

① 张振涛：《论恩主——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨》，载《中国音乐学》，1994 年第 3 期。

② 冯灿文：《“体裁”概念在音乐社会学中的意义》，载《黄钟》，1990 年第 2 期。

③ 周耀群：《一种有价值的音乐历史研究方法——介绍亨利・雷纳的〈西方音乐社会史〉》，载《中央音乐学院学报》，1990 年第 4 期。

④ Raynor, Henrry, *A Social History of Music*: *From the Middle Ages to Beethoven*, London: Barrie & Jenkins, 1972, p. vii.

学者对于运用社会学方法之于历史音乐学，裨益甚大；也让我们看到了西方学者以社会学方法来研究艺术音乐的方法论，可资借鉴。铁肩担道义，可惜这一良好愿望并未得到学界响应。并且，自此文发表以后，再无具有思想火花的音乐社会学论文见诸学刊，不能不说是一大遗憾。

导引呈现出的先天不足，则行路难以为继。音乐社会学研究在我国步履蹒跚地走了十多年之后，不仅在学科建设上一穷二白，在具体研究方法论中也无经验可谈。自1985年前后到1995年间，音乐社会学研究在我国是破得门而未入，原因之一就是音乐社会学作为一门学科显示出其所具有的特点，尚未为我们所认识到。社会学的核心原则是人类所有的行为和思想都会受到他们所处的社会并被环境影响着，对这一原则最早的认识，没有见诸如几位致力于中国音乐社会学研究的学者的论文之中，相反在部分从事音乐美学研究的学者的余光里捕捉到了。譬如于润洋先生在他的系列论文中，对德国法兰克福学派代表人物、著名哲学家阿多诺美学的梳理之中，我们既清楚研究者基本上是从社会学角度来探讨音乐哲学问题，又认识到阿多诺“始终将音乐放在与社会的特定关系中来揭示音乐的本质”，其间“贯穿着一种强烈的历史感”的哲学—社会学思想。[①]并指出奥地利社会学家布劳考普夫则继承了马克斯·韦伯的思路，在他的研究中声称“音乐社会学力求把握住在与人类历史发展进程的联系中创造和再现音乐”。把音乐行为作为一种社会行为，来解释和探索这种行为过程的社会原因和整个音乐实践的历史的和现实的演变。[②]这些观点一度引起音乐美学研究领域的注意，但在音乐社会学研究领域，同样没有反响。其他立足音乐美学理论而对音乐与社会关系问题展开的研究，几乎都停留在旨在说明音乐自身的特殊性方面，故而研究多关乎音乐的社会功能和社会属性问题。譬如，对音乐社会功能的归纳，基于音乐各要素及其组合间所产生的力量是可以满足社会一定的作用与可能的，这与我们提出的一般社会学的问题“总是要达到一个总体的社会现象……我们总是到达整体的状况”[③]相一致。所以，在音乐美学研究中将音乐与社会结合考察的做法，在理论上为音乐社会学学科的建设奠定了坚实的思想基础。毕竟，音乐社会学不仅部分地依靠音乐学和一般的社会学，而且也依靠美学和哲学。

综上，我们不难看出，我国音乐社会学研究实际上在借兄弟学科的理论支持寄居发展，所以如此，在于学科建设从一开始就没有系统的认识论、方法论，没有明确的对象观。学界中我说我话，设宏论、立山头却不再跟进，不仅为学术研究之大忌，

---

① 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000，第386页。

② 同上，第384页。

③ [美]苏皮契奇：《社会学中的音乐：音乐社会学导论》，周耀群译，湖南文艺出版社，2005，第7页。

更导致了音乐社会学在我国的发育先天不良。这一迹象其实在20世纪90年代伊始便已显露。《中国音乐年鉴》1990卷中，在署名“红帆”的文章里不仅罗织了“中国音乐社会学的学科结构”[①]还有自成体系的结构读解。文章在发表后十多年来，有曾遂今的专著出版[②]，该著对历史的关注、对理论的探索是一大亮点，但在具体的音乐社会学学科构建方面不免落入红帆论文的窠臼：因为缺乏一定的可操作性而很难融入当代音乐社会学或音乐学研究；有很多基本音乐社会学观点也并不太清楚。其他如对“群众音乐社会学的研究方法”的系列探讨，于强调学科的综合性特征之外，却在基本原理的阐释上显示出对音乐社会学的一知半解。文章试图形成一个专门的分支领域在学科理论框架不明的情况下尚未有很大的距离。[③]如此一来，红帆的文章有如石投死水泛不起一丝微澜，便不免要拷问其“结构”的闭门造车性了。

肇始于20世纪初期的音乐社会学，在西方音乐学界的发展至90年代已然蓬勃兴盛，流派林立。而它在我国的发展，其独特的研究存在的巨大缺失却因丰富的译介而消弭许多，这也构成音乐社会学在我国发展十余年来的一道亮丽的风景。对于国外音乐社会学的成果的翻译、掌握并没有止步。在人民音乐出版社编《音乐词典词条汇辑——音乐社会学》一书中，汇辑了美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》[④]、《新哈佛音乐词典》[⑤]、德国《音乐的历史与现状》[⑥]及《音乐大词典》[⑦]、苏联《音乐百科全书》[⑧]、日本《音乐大事典》[⑨]中有关音乐社会学的六个条目，还附录了国外一些音乐社会学家的专题论文及音乐社会学文献要目，比较全面地反映了20

---

① 红帆：《音乐社会学学科建设概述》，载《中国音乐年鉴》1990年卷，山东教育出版社，1990，第156—157页。

② 曾遂今：《音乐社会学概论——当代社会音乐生产体系运行研究》，文化艺术出版社，1997。

③ 譬如：任吉祥：《试论群众音乐社会学的研究方法——群众音乐社会学研究之二》，载《人民音乐》1993年第4期等文章。

④ [德]伯默：《音乐社会学》(选自 Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vl. 12, London: Macmillan, 1980. 乃章译)，载人民音乐出版社编《音乐词典词条汇辑——音乐社会学》，人民音乐出版社，1990。乃章译文另载《中国音乐学》1985年创刊号；伯默文还有何红柳译本《音乐社会学》和《音乐社会学的渊源和流派》，载《现代外国哲学社会科学文摘》1986年第7期。

⑤ [美]李普曼：《音乐社会学》，载《新哈佛音乐词典》，纽约，1982。下文注20—23均转引自人民音乐出版社编《音乐词典词条汇辑——音乐社会学》，人民音乐出版社，1990。

⑥ [德]恩格尔：《音乐社会学》，载《MGG音乐词典》，1965。

⑦ [德]鲁门赫勒：《音乐社会学》，载《音乐大辞典》(八卷本)第五卷，1981。

⑧ [苏]索哈尔、卡普斯金：《音乐社会学》，曾遂今译，载《音乐百科全书》。

⑨ [日]德丸吉彦：《音乐社会学》，秦序译，载《音乐大事典》，平凡社，1982。

世纪80年代世界各国关于音乐社会学研究的发展状况，阐述了音乐社会学的含义、研究对象、研究目的和方法等。金经言编译的《卡尔布西茨基谈音乐社会学》对音乐社会学本身以及对有关学科的进一步认识，促使方法论朝运用意识形态理论的方向深化。文章强调引进大众音乐文化研究，提出符号学课题，并且涉及文化同化过程，扩大了音乐学与社会学以及其他学科领域的相互交流。[1]著名音乐社会学家库尔特·布劳考普夫在其《音乐与社会》[2]一书中收集并分析了大量历史和社会具体资料的前提下，对音乐社会学课题做了一个全方位的研究。除了对有关音乐社会学重要问题提出了自己的看法外，还叙述了音乐社会学的发展史。与其他论著不同的是，作者从音乐起源的石器时代开始就进行了音乐与社会的观察，之后始终将音乐社会学理论与音乐史的相关材料紧密结合。本书尽管旁征博引，却没有就此停留在理论层面上，作者把人类学、观众学、经济学、通讯科学、建筑声学、心理声学和声音生态学等成果都运用到他的研究之中。可以看出，该书隐含着各门学科相互接近、进行跨学科研究的思想，并从各实例中揭示其间意想不到的联系。经金经言译编《西方音乐社会学现状——近代音乐的听赏和当代社会的音乐问题》[3]一书中，贝塞勒《近代音乐听赏问题》对1500年以后的西方历史中音乐的听赏问题加以论述。文章首先对近代音乐听赏研究领域的代表人物以及有关观点做了概要介绍，并指出除建立在古典音乐体验基础上的听赏类型外，还存在着其他形式。在其后四个部分中，文章分别论述了15、16世纪的音乐特征和相应的“领会”式听赏形式、17世纪出现的关注音乐内部构件之间联系的新类型，18世纪的“综合听赏”形式以及在贝多芬的音乐中达到鼎盛又在浪漫主义的要求下形成的“被动听赏”。文章不但系统地阐述了音乐形态与不同听赏方式之间的关系问题，还论述了音乐史、音乐风格和音乐美学等领域的诸多相关课题。而克奈夫和卡尔布西茨基均以《音乐社会学的现状问题》为题，对音乐社会学在西方发展现状予以梳理。前者首先论述了音乐社会学的本质和任务，该问题是音乐社会学家每每必谈的一个核心问题，也是在意见上纷繁复杂却又大相径庭的，然而克奈夫的观点是站在西尔伯曼和阿多诺为代表的两种偏向极端认识的折中点上。然后，文章将研究的重点分布到六个主要课题，并一一对该课题的文献进行阐述和评注。这是一篇综述性的论文，是对音乐社会学的研究成果的研究，它有利于该专题的研究者能够提纲挈领地

---

① 金经言编译:《卡尔布西茨基谈音乐社会学》,载《中国音乐学》,1988年第3期。

② Blaukopf, K., *Musical life in a changing society*, English translated by David Marinelli. Portland: Amadeus Press, 1992. 参考中译:[奥]库尔特·布劳考普夫《永恒的旋律——音乐与社会》,孟祥林、刘丽华译,上海音乐出版社,1992。

③ [德]克奈夫、贝塞勒、卡尔布西茨基著:《西方音乐社会学现状——近代音乐的听赏和当代社会的音乐问题》,金经言译,人民音乐出版社,2002。

了解和把握西方音乐社会学的基本面貌。后者接着克奈夫的论述，将音乐社会学的研究成果从1966年梳理到1986年，涉及篇目达二百余种。文章还引入了美国音乐学家布鲁克1967年创办的《国际音乐文献目录》，涉及相当数量的东方文献，并列出图表、做出统计、比较等，不仅借用了非常典型的社会学的研究模式，而且也使西方有可能较好地了解东方文献。此外，作者还就音乐社会学当时的“热门”课题做相关研究，并提出自己的看法，其中涉及大众音乐文化和符号学，尤其涉及目前国内也很热门的、从人类学角度考察音乐文化的课题。二文具有同样重要的历史性意义。

对国外学者成果的译介虽然不成体系，但是不乏新见，不但使我们从不同角度对国外音乐社会学的学科对象、结构和研究方法有了进一步了解，而且让我们在西方音乐史的学习中获悉了许多通史中难以找到的资料。凭借这些著译，我们基本清楚了音乐从一开始就反映了社会的特性，社会也是一开始就留下了音乐发展的痕迹。作为一项任务，要求音乐社会学必须尽可能多地以宽阔的视角来考虑音乐研究涉及的社会事实的含义与内容。例如斯科特的《90年代的音乐社会学：一个评论界的变化的前景》，文章列举了大量音乐历史和具体的社会事实，通过分析若干典型现象对商业和市场之于音乐创作潜移默化的相互作用做出了肯定，认为当高雅音乐与通俗音乐的“反串”现象逐渐增多的时候，所谓音乐的现代主义难以载于艺术史册。文章还认为音乐史中浪漫派和现代派的解释仅停留在形式价值和技术价值上，在缺乏对社会因素考虑的情况下对它们的定义是片面的。就音乐的社会意义，作者提出了自己的看法，指出了若干过去在音乐史编纂中被忽视的领域。①原载于德国大型音乐百科全书《音乐与历史的现状·术语卷》第6卷的“音乐社会学”条目，从全新的角度对音乐与社会的关系进行分析和论述，代表了德国学术界对音乐社会学相关研究课题的最新看法之一。条目第一部分从音乐“功能性”、音乐的“社会结构”和音乐的“含义构成”三方面重点论述了音乐社会学的定位和研究对象问题。第二部分论述了音乐社会学的研究史，并就1970年以后音乐社会学论题范围所拓展出的一些新兴课题提出了看法。作为第三部分的第一个问题，主要论述了欧洲音乐历史中音乐的职业化问题。作者认为职业音乐家的行为存在于一种“双结构”中：既在审美行为的层面上(其中创造了艺术的对象、作品和价值)，又在以社会为基础的另一范围内(这里形成了各种经济上的交互往来关系，音乐家在此或受剥削，或自己行使权利，他们或能得到财富，或只能得到贫困，或完成自我实现，或完成自我封闭)。这种“双结构”的两个层面间还存在着三个互为基础、互为前提的矛盾等级或发展阶段：专门化、货币化、商业化和资本化，这三个阶

① [美]斯科特：《90年代的音乐社会学：一个评论界的变化的前景》，张洪模译，载《中国音乐学》，1993年第1期。

段依次形成，后者点滴渗透在前者中。文章列举欧洲音乐史实为例证，由此理出了一条欧洲音乐职业化简史。[①]本文的发表明显地体现出了译者一贯的学术思维，值得提倡。倘若我们的研究能保持这种关怀思维，则音乐社会学研究在我国的发展就不会亦步亦趋、裹足不前了。

新的世纪呼唤新的学科建设，并未以社会学方法立足的山西乐户专题研究给了笔者以启发。十余年前的呼吁，期望在西方音乐史研究中加强音乐与社会关联的周耀群再次在2005上海西方音乐年会上的发言，强调西方音乐的一种社会学分类，实际上是一种思维的拓展，更激起笔者对音乐社会学的关注。经过一番梳理，笔者对二十余年来我国音乐社会学研究情况及现状有一个基本看法，即：从缺乏必要的理论准备，到积累一定量的介绍音乐社会学学科的资料，却一直未形成研究这门学科的理论氛围，以至“真正具有音乐社会学学科规训的见解，由于社会历史条件的局限，在我国并未充分地展开和深入。至于有中国特色的音乐社会学学科的建设、音乐社会学基本理论问题的探讨、理论体系的构建等，至今可谓尚处于待人开垦的荒地”[②]也就是说，我们如果没有一个清晰的完整的音乐社会学的概念，是很难确立起系统的音乐社会学的理论构架的。而问题的关键，我们着实没有一个学科建设的概念，因为在这一点上，恰如红帆文中所说的，“我们与某些西方国家在音乐社会学学科职能上的‘价值中立论’截然对立”[③]在这种完全背离社会学者在观察现象时应持客观的、公正的“价值中立”态度的思想指导下，以科学的一般标准来衡量社会学，直至构建音乐社会学就成了一句空话。社会学不回避价值，把价值作为一种事实看待并作研究，在研究中保持“第三者”的立场是为了使学者在研究活动中得出的结论更加符合客观实际，确保它的公正性。现实的情况是我们已有的多数研究太强调价值了，[④]这是不是红帆等人撰文的基本思想不得而知。

总的来看，基于社会学出发的对音乐史或音乐美学的相关论题的研究，继续加强对国外成果的译介，对当下音乐社会学的研究深化乃至构建音乐社会学学科大有裨益。笔者认为，无论深化还是构建，其基本的前提就是要有一定数量的个案研究——这本身就是社会学方法论所强调的，诸如定量研究（Quantitative Methods）、定性研究（Qualitative Methods）等经验研究方法，是极为普遍的获得知识的途径。类似的研究个案充分地证明了音乐社会学的可操性。所以，透过项阳的研究，折射出对社会分层理论的观照：乐人的存在形态与其职业态度和敬业精神全在于其所从事的活动是一种职业活动。而民间艺人所从事的艺术活动往往是一

① [德]卡登：《音乐社会学》，金经言译，载《黄钟》，1999年第1、3期。

② 夏滟洲：《音乐社会学学科规训及操作机制新论》，载《音乐艺术》，2005年第3期。

③ 红帆：《音乐社会学学科建设概述》，载《中国音乐年鉴》1990年卷，第156页。

④ 譬如：叶林：《音乐社会学的导向和误区》，载《人民音乐》，2002年第12期。

种半职业化的活动，或者仅是一定程度上的商品。日本学者岸边成雄对我国唐朝乐伎的研究①，沿用社会结构理论和社会制度理论，对中国古代乐工的地位和角色加以研究，既拓展了今人对唐代音乐的了解，又看到了具体可行的社会学研究方法论之于我国传统音乐研究的另类解读。再如西方学者克劳斯的专题研究《中国的钢琴与政治：中产阶级对西方音乐的抱负与奋斗》②，通过对资本主义外围的世界文化和音乐的权力和权力的音乐的问题的讨论，揭示了通过音乐而形成的社会差别。同时，对冼星海、傅聪及刘诗昆等音乐家的社会地位和社会对他们的态度的分析，让我们清楚了社会的差别与音乐实践的距离。类似上述个案研究倘若多一些的话，必然会加快音乐社会学在我国的发展。等到那一天，发轫于西方的音乐社会学，必然会为中国的社会音乐实践服务，为健康地发展中国的社会音乐生活服务！

三、回到开始的问题

由乐户带出的一个问题，即民间从乐艺人是不是都能够以乐户称谓？显然是不合适的。③对该问题的研究暴露出的疑问，通过运用民族学或历史学的方法是难以解答的。众所周知，"人有营生的需要，便有经济的制度；有性的需求，便有婚姻的制度；……有传达思想的需要，便有语言、文字、交通制度；有解释和对付自然力量的需要，以求精神上的安慰，便有宗教制度。这些制度都是人类社会中最基本的，而每一个制度，都有一种基本需要为其依据"。④适用于从事与"乐"相关的职业的专业"贱民"(罪民)的乐人制度(Institution)，即"项著"所谓乐籍制，显然可以从社会学中找到理论参照。从社会学原理出发，乐籍制具有外显和内隐的双重功能。其显功能表现在社会文化的发展进程中，因为统治者对音乐的喜好而需要有驱使以享乐的贱民出现，其存在的形态与相关活动构成了社会音乐生活的一个重要的组成部分；隐功能揭示了乐籍制作为一种贱籍模式，注籍乐户的生存与地位的低下，无人身自由，他们对于音乐的继承与创造必然会受到影响。由此，其间产生的社会制度的隐功能，有正反两方面的特点。虽然"项著"并未从社会制度展开对乐籍制加以研究，但是通过对这一个案的关注，我们完全可以理出一个基本的音乐社

---

① [日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973。

② Kraus, Richard Curt, *Pianos and Politics in China: Middle-class Ambitions and the Struggle over Western Music*, New York: Oxford University Press, 1989.

③ 如乔健：《乐户——田野调查与历史追踪》一书所谓：散乐艺人(民间乐户)同属乐籍的说法是相抵牾的。见该书第 119 页，江西人民出版社，2002。以笔者的理解，乐户所有之乐籍，照项阳的研究，应该是一种制度。就乐户生存方式来看，民间散乐艺人非为屈从某种制度而存在，但乐籍艺人则是受乐籍制度保护的。

④ 龙冠海：《社会学》，三民书局(台北)，1971，第 163 页。

会学基本理论研究思路。

笔者认为，乐户是一个自我—生态的社会组织系统，其所反映出的音乐社会学的研究对象是“人与社会的关系”，表明了社会学所关心的是有关社会生活中的某些特定的认识问题，也就是社会学的“基本问题”。它着重研究人的社会活动的固定化过程和固定化形式，研究人的一定行为怎样形成一定的关系，一定的关系又是怎样形成一定的制度，进而研究行为、关系、制度三者间的结构关系。根据上述关于社会学“基本问题”的思想，我们如果以科学化的语言方式进行展开，音乐社会学的研究对象也必然会出现，且会沿着“行动者个体之间的相互作用”或“社会共同体的存在与作用”的思路来定义。如此一来，对音乐的社会学考察就有了一个范围广大的特别的研究领域。①至于研究对象会以何种形象确立，不在本文的讨论范围。

上面，笔者基于社会学的粗浅认识对二十余年来中国音乐社会学研究之缺失做了一个检讨。音乐社会学在我国尚处于学科建设阶段，结合平素对中西方音乐史的学习，以“项著”为例证申发，就音乐与社会做出如下思索，希冀以此作为一个个案，来看音乐社会学研究的重要性。

1. 首先，笔者认同苏皮契奇的观点，即音乐社会学“在目的和方法上属于社会学，而在论题方面它是属于音乐学的”。②

2. 历史深处的追踪或对共时性研究的重视。

对乐户身份制度的研究，固然涉及传统社会的各个方面，是一个理论性很强的课题。因此，理论的准备显得十分重要。面对相对比较分散的资料的追踪掌握是首要的一步；其次便是要全面阅读有关文献，如正史、杂史、笔记及墓志铭等史料，直接涉及乐籍身份制度的律文等户籍、手实、计帐、名簿、狱讼词等文书，并对史料、文书的性质、年代等进行考订，在研究中充分利用这些资料。最后，从共时的角度来看，诸如音乐家的身份制度和社会地位的形成，是建立在阶级社会、政治经济的基础之上的。像乐户的出现，在当时的历史条件下，在一定的历史时期和一定的程度上，为适应当时社会多种经济成分并存的现状，他们“既是社会发展的润滑剂，亦成为社会发展的障碍”③这一结论的得出，是纯粹的社会学考察结果。

3. 边缘社会的辩证存在。

乐户存在的时间和农民、良贱身份制的时间是不一样的，乐户有他们的组织和价值观念，有自己的一套东西。中国古代封建礼法，并不包括乐户在内，乐户自己形成了一个世界。跟乐户类似的所谓“下九流”的行业，其实都属于一种边缘社会

① [美]苏皮契奇：《社会学中的音乐：音乐社会学导论》“第一部分第二章”，周耀群译，湖南文艺出版社，2005，第24—40页。

② 同上，第7页。

③ 项阳：《山西乐户研究》，文物出版社，2001，第135页。

的存在。这个边缘社会有自己的功能，在结构上、功能上，有固定的主体社会存在的作用。他们社会地位低下，处于社会的底层、边缘。作为他们自身，由于制度以及他们中的女乐不得不从事的另一层面的贱业，实际上也是边缘社会的存在。他们同主流社会的关系，是一种辩证的关系，互为补充、依赖的关系。没有主流社会，就没有边缘社会，边缘社会的存在是大部分传统社会中都有的。由此看待中国社会的视角，建立在对上下关注的基础上还要看到上下结构之外边缘社会的存在。这一点在传统音乐的研究之中尤为重要。

以社会学视角关注"乐户"，笔者认为那是一个自我—生态的社会组织系统。类似对乐户的研究而采用音乐社会学方法，笔者更期望有一个自我—体系的研究话语系统。而众所周知的，倘若要构建这样个系统，既要对学科的理论构架、研究对象等透彻了解，又要在研究方法的训练上下大工夫。对理论的了解可以凭借国外成果的译介，但由于我国音乐社会学学科发展的特定经历，造成研究队伍中许多研究者在方法论训练方面的先天不足，则需要我们加倍努力迎头赶上，否则，更无从谈起适应进步发展我国音乐社会学学科和提高音乐社会学研究水平的需求了。缺者已缺，亡羊补牢犹为未晚。失之东隅，收之桑榆，吾将上下而求索！

（原载《音乐研究》，2005 年第 4 期）

洛秦 文/图



Street Music: An Epitome of American Society and Culture

美国社会和文化的一个缩影

街头音乐

来自留美中国音乐学者的"田野"报告

附CD

人民音乐出版社

洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版社,2001

一部来之于实地考察、开拓性的学术成果

——评洛秦的《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》

修海林

自20世纪80年代民族音乐学(Ethnomusicology)作为一门学科开始在中国音乐学术圈立足,并促成新的学术气象以来,这门学科的发展和成就,已经具有相当的规模,并且事实上已成为音乐学基础理论学科中居有核心地位的学科之一。

今天,这门学科不仅在其研究方法上主导着对我国民族民间音乐(或曰传统音乐)的研究,并且已经在很大程度上改变着这一领域的学术观念、研究方法、观察视角以及学术重心。同时也在更宽的认识范围内,改变着人们对待音乐的文化价值观念,甚至改变着有关学术成果评价的标准和尺度。顺带说一句,在社会、人文科学领域,其实不存在没有价值判断的学术研究,问题只是取何种价值观念的问题。对一门学科(特别是从国外引入的学科)在一个国度的发展作评价,首先看的是研究成果。在已经形成的一批真正称得上是中国人的民族音乐学(或曰"音乐人类学")学术成果中,近年来,中年学者的成果尤其值得注意。这其中,洛秦的《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》(人民音乐出版社,2001年版。以下简称《街头音乐》),称得上是一本叙述方式独特、并具有相当学术内涵的民族音乐学著作。虽然这本书仍然保留了最初写作时的散文笔调,内容及表述也有明显的"综合性",但是读完之后,我仍然认同这是一部不同于一般教科书、学术论著或考察报告的具有民族音乐学性质的著作。

对于民族音乐学这门学科,今天不少圈内学者更愿意称之为"音乐人类学"。在汉译名称上,如果不是顾忌到在一些音乐人类学者那里,"音乐人类学"几乎成了一个可以笼罩所有学科论域的"大筐子",我在这里并不想刻意使用"民族音乐学"这个其实更合乎中国学术"国情"的称谓。洛秦在书中说明他对待美国街头音

乐的考察角度有两个方面，“一是从一个中国人的角度，另一个是从一个音乐人类学(也即民族音乐学)学者的角度。”[①]但是洛秦与他人的不同之处是，他认为音乐人类学主要是“一种观念、一种思维和一种思想”[②]，并不强调其“学科性”。就我个人的理解而言，这或许与当今音乐人类学的研究领域已经扩大到对共时、历时状态中所有人类音乐文化现象的研究有关。撇开国际上音乐人类学今后会变成怎样一个“无所不包”的学科不谈，事实上，这门学科对我国音乐学的发展来说，其最大的贡献，正是在认识人类音乐文化现象时，在观念和研究方法上的转变和更新。在研究对象上，既可以以此来研究、看待中国传统音乐，也可以以此来研究、看待包括西方音乐在内的世界各民族的音乐。

时至今日，运用民族音乐学(或曰音乐人类学)的方法研究中国传统音乐，可以说是成果显著，不仅有相当的学术积累，并且在国内外形成了一支有阵势的学术队伍。但是，对于西方以及世界音乐的研究而言，在基本的史料和考察材料、调查报告方面，一般总是“二传手”甚至是“数传”的应用。当然，从一个独特的角度和观念入手，或许可能会产生新的、具“中国特色”的成果，但是毕竟不是第一手的研究。然而，洛秦的这部书，尤其值得称赞和强调的是，这是由中国人完成的、建立在实地考察基础上的第一部美国街头音乐研究专著。为什么美国没有人去做自己的“街头音乐”文化考察并写出这样一部专著来？在多种原因之外，有一条可能是因为它太司空见惯了，内容太丰富了，结果反而被一位处于“局外人”地位、充满新鲜感的中国人占了这个研究领域“开山鼻祖”之先。(第256页)过去中国音乐的某些内容，也有被外国人“抢着”先研究的，但是这回，却有了一个可以“对着讲”的事例。这至少说明在音乐学术领域，异文化之间的音乐研究，中外都有了“压客为主”的例子。

洛秦的《街头音乐》这部书，是他在美国留学期间，“历时数年，游走于各地的大街小巷，亲自访问、采集了当今美国社会中各种形式的街头音乐活动，考察、研究了与之相关联的各种社会现象，拍摄了大量用心独具的实景图片，录制、收集了许多风格形式迥异的音响……”(杨立青、徐孟东撰“序言”)之后，以24篇叙事、议论兼具、甚至还包含有某些知识点介绍的正文为主线，对包括美国西海岸的西雅图和东海岸的纽约这两个美国街头音乐活动大本营在内的各种街头音乐活动，在实地调查的基础上，展开其人文叙事，并作了较为深入的学理探究。作为本书的特色，书中除附有CD盘和与此相对的、作为附件三的“美国街头音乐音响解析”，并提供了反映各种节日名称、地点场合、时间、表演内容、参与人数、联系方式等内容的“美国街头民间艺术节地图”(附件五)，还收有五篇华人写的叙事性、文学性兼具，反映美

---

① 洛秦：《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》，人民音乐出版社，2001，第256页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

② 洛秦：《音乐与文化》，西泠印社，2001，第4页。

国、欧洲及日本街头音乐状况的文章(附件四:"街头音乐叙述集锦"),以及作者撰写的学术性专论"街头音乐传统的缘起和发展,及其在文化商品市场中的意义"(附件一)、"一个'局外人'怎样看待美国街头音乐活动"(附件二)。这使得该书成为一种具有相当丰富内容的信息载体:从实地考察与街头音乐活动的实录、从图片呈现到音响的录制、从文字资料的陈列到当事者内心感受的描述、从人文叙事到学术观点的论述……将这些共构一体,可能正是一种新的学术观念及其成果的体现和造就。这其中,学理渗入描述、生活透出学术,甚至某些引人入胜的故事性情节,也成为人文叙事的一部分,而考察者自身丰富的感受和心理体验,亦成为音乐人类学家学术情怀的展现。

《街头音乐》的记录是从作者两次驱车环绕美国大陆感受街头音乐及其社会、文化的旅程开始的。这本书一旦读进去,读者很快就能体会到,"美国社会和文化的一个缩影"作为该书的副标题,确实是名实相符的。就像作者讲的,"音乐就是一种文化,街头音乐活动也是一种文化活动。美国的街头音乐家的存在和它的特性应该与美国的社会环境有着极为密切的关系"("前言")。作者确实是将各种街头音乐放在其存在的文化环境中进行描述、分析并给予认识的。因此,该书给予读者的,始终是充满着生气和鲜活的印象。应当说,任何一种音乐的存在,都与相关的社会文化环境有着极为密切的关系。只是在街头音乐以及流行音乐活动中,这种关系表现的更为明显是了。这也是当代音乐研究可以选择的一个重要学术视角。

对于开始接触民族音乐学的学生来说,除了这个学科的有关辞书和经典性论文、专著需要阅读之外,更需要从这类展现着文化"原本生动"的读本中去理解、认识民族音乐学的各种原理、概念。这也是我向音乐学专业的学生特别是研究生推荐此书的主要原因。实际上,作者在写作时,正是将音乐人类学的原理、概念在其人文叙事中自然引入,再结合生动的事例,在真切的感受中达到更深入的认识和理解。例如对于"主位"与"客位"、"局外人"与"局内人"概念的分析,对于诸如文化上的价值观以及文化上的"后现代"特征的说明,以及其他从实地调查中提出来的种种理论问题,作者一方面是结合其实地调查,在人文叙事的背景下展开,一方面是将在美国学习音乐人类学的种种体验、认识,通过人文叙事与学理思辨兼容、夹述的方式,将音乐人类学学科理论中最受关注的核心观念、概念,以易懂明白、深入浅出的叙述方式给以说明,这使得该书可以成为一本很有效的音乐人类学初学者的入门读本。

对于许多初学者而言,要真正学习一门学科的研究方法、基本思路以及学术观念,除了要从书本上以及教师的讲解中,了解和掌握那些已经被提炼成概念、范畴的理论范式,其实,学习上真正的进步,还是要从实际的学术工作做起。就历时研究与共时研究的比较而言,音乐史学家需要靠着史料记述和多种历史文化知识乃至生活经验的积累,凭籍着对史料的研究和认识能力,依靠"超越时空"的心理能

力，去理解逝去的文化，体验古人的心态，在学术努力中恢复人类记忆中那并非干枯的“历史河床”的波澜。当然，做音乐史学工作的，其真正的学术功力，仍然见之于是否能够透过对共享史料的深入分析、研究，以特独的史家眼光与手笔，再现历史的生动，揭示动因与规律。但是对于民族音乐学的研究者来说，只有在鲜活的文化土壤上浸泡过、感受过，才能真正体会到那些被提炼出的理论范式的丰富内涵。在民族音乐学这门学科中，不做第一手的调查，仅仅靠着别人已经整理出的资料做种种的归纳、概括，并非不可以写出概论、论著和讲义来，但是要想成就一番真学问，仅靠这样的工作，实在有“欺世”之嫌。看看这个领域，真正称得上是有成就的学者，哪一个没有真正深入民族音乐生活中，做过脚踏实地的采风、调查？我想，若要对这个学术领域学者的学术成就作某种学术评价，这应当是第一位的。所以，洛秦的这部真正来之于实地考察，开拓性、创造性兼具的民族音乐学成果，无疑要让国内的音乐学同仁，对近年学成回国的洛秦刮目相看。

评价一本音乐人类学的专书，为什么要将音乐史的研究放在一块说？一则因为洛秦原来就是从事音乐史学研究的，再则是因为评论洛秦的这部书，不可以忘掉洛秦在美国写成的另一部书，即他那有一个很长的题名、达三百页的博士论文《昆剧，中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》。在我的眼光中，洛秦的这篇民族音乐学专业的博士学位论文，也完全可以视为音乐史学的博士学位论文。这也正像洛秦讲的，这篇民族音乐学博士论文是“自己现阶段对民族音乐学与历史研究论题上的理论认识做了一些实践尝试”，“取中国古代音乐和戏曲为内容，以民族音乐学为视角来进行的一项尝试性研究”①的结果，一个独特的学术经历，造就了一位学者横跨音乐史学与民族音乐学这两门学科的能力。

在《街头音乐》这本书中，我们可以看到洛秦作为音乐史学者的知识结构在其中发挥的作用，且不说其中夹杂的许多中、外音乐史知识和自己的学术体会，就像他自己的书中所说的，他在对美国街头音乐的实地调查时，经常会“被那些‘大历史’、‘大文化’所吸引”。(第 151 页)可能是他的音乐史学出身，在许多章节，我经常被作者叙述的历史文化背景所吸引，并体验到一种历史感。再进一步讲，洛秦曾经记录的那些美国街头音乐活动，若以今视音，又何尝不是“曾几何时”？到那时，是该称音乐人类学家的洛秦？还是称音乐史学家的洛秦？好在洛秦正是在这点上，已经以某种自觉的学术意识，超越了学科的界限。在他的眼中，“历史不仅有着历时性的发展，也同时具有共时性延伸的容量……音乐人类学的横向、共时性特征为音乐历史研究开阔了思路。”②有这种眼界与视角，当他关注任何一个转瞬成为历史的文化现象时，任何相关的学科研究方法都可以直接进入而不必先“正名”。虽

① 洛秦：《音乐与文化》，第 140 页。

② 洛秦：《音乐与文化》，第 5 页

然我仍然主张从历时与共时的互动并且各有侧重的关系来为音乐史学与民族音乐学(或音乐人类学)的学科论域作有限的“学术分野”,但是也同时提出音乐史学科研究的拓展,需要提倡“在历时中展开共时”。因此,在立足于学科本位的同时,在研究中作共时研究与历时研究的互补,我是赞成的。音乐史学工作者,应当懂一些民族音乐学的理论与研究。多一些跨学科的学者,对于学术共同体,又何尝不是幸事!对于或者拒绝学科的互渗、或者用一门学科涵盖所有学科的论域这两极,有这样的学术尝试,何尝不是一种有益的补充。

读完洛秦的《街头音乐》一书,可谈可论的问题还有很多,例如关于“街头音乐”的概念界定、街头音乐的活动与存在方式、美国人对街头音乐抱有的价值观念、街头音乐在文化商品市场中的意义,以及在书中自然引申出的对美国与中国教育和学习方式的比较,文中类似于“插部”的对各种相关音乐知识点击式的介绍和阐发……如此等等,不一而列,这些都是可以在对这本书的阅读过程中不断给予关注和思考的。然而,合上书页,我想到的只是,学术是有生命的学术。要在人的生命中关注学术,要使学术注入人的生命,这不正是作者在书中所要表达的吗?

(原载《黄钟》,2002 年第 3 期)

洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版社,2001

音乐人类学的力作

——《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》书评综述

于　亮

洛秦博士的《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》是2001年由人民音乐出版社出版的音乐人类学著作。该书的出版引起了中国音乐学界的强烈反响,不同学术背景的学者以他们各自独有的视角为该书写了序言、书评。洛秦的《街头音乐》这部书,是他在美国留学期间,"历时数年,游走于各地的大街小巷,亲自访问、采集了当今美国社会中各种形式的街头音乐活动,考察、研究了与之相关联的各种社会现象,拍摄了大量用心独具的实景图片,录制、收集了许多风格形式迥异的音响……目前国内外尚无人专门对街头音乐这一西方普遍的社会文化现象进行学术研究,这本《街头音乐》填补了音乐学在这一领域的一个空白"。(杨立青、徐孟东撰序言)序言中肯定了该著作具有的开拓性,并对这部学术研究著作独特的文体及论述方式进行阐述,序言中写道:"它(《街头音乐》)以正文的24篇短文故事为主线,在叙述中将音乐人类学的许多概念、研究方法和范畴,以及与本文叙述有关的音乐文化知识进行清晰地阐述,这种夹叙夹议、以事论理以及抒情而流畅的文字中增加了此书的可读性",称该书为"图文并茂、情景交融、视听一体"。(杨立青、徐孟东撰序言)

以下是对近期发表在刊物上的有关《街头音乐》的书评进行综述。韩锺恩在2002年第1期《音乐研究》发表了题为《一个事象,一种眼光:之所以敞开,以至于透亮——读解〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉并及其他》,韩锺恩以音乐美学的学术背景在书评中谈到:"洛秦的眼光是冷静的,从音乐人类学专业的角度如是断言。洛秦的眼光又是同情的,因为他明显受到了他的对象的深度诱惑。于是,他以远视的方式透过遮蔽发现了这一个对象,之后,又以近视的方式去反复地

品味它。”[①]就该书独特的文体书评称为“注释的方式与正文的叙述平行贯穿全书。作者给出的文体的形式外感(通过双文本以达到互文作用)就可以引发细心读者的意义追问。”[②]韩锺恩以“一个音乐人类学家的行为方式和人内心笔记为事象达到与洛秦不同脚步却同一用心的透亮”。刘再生在 2002 年第 7 期发表了题为《走下神的音乐〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后感》中,书评中就“街头音乐”这一事象提及杨荫浏采访民间艺人阿炳“采风”活动,刘再生认为“洛秦所做的工作和杨荫浏先生有着同样的文化价值却又有着不同的学术意义:杨荫浏先生是对中国街头音乐家华彦钧的个案调查与研究,洛秦是对美国街头音乐家的群体调查与研究。这是中国两代音乐学家在相隔半个世纪的时间内,所做的音乐田野采集与研究工作中折射出中国音乐学发展的一幅鲜明的时代缩影”。[③]书评中对该著作的学术意义给予了较高评价,其中提到:“《街头音乐》是在全方位调查采集美国街头音乐的基础上产生的一部学术著作。它为研究美国街头音乐构建了理论性的体系,这是中国音乐学家在研究美国音乐领域中所取得的重要突破。这部著作最重要的意义在于给人的观念意识方面突破的启迪:音乐离不开人,人离不开文化,文化离不开社会,社会离不开时代。这种“文化思维链”的艺术研究模式将会起到拓宽中国音乐学界学术研究思维空间的作用”。[④]修海林在 2002 年第 3 期《黄钟》上发表了题为《一部来之于实地考察、开拓性的学术成果——评洛秦的〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,文章从民族音乐学和音乐史学的角度,审视洛秦的新作,认为它是中国人完成的建立在实地考察基础上的第一部美国街头音乐研究的专著,文章就该著的所给予我们的信息中得出:“这其中,学理渗入描述、生活透出学术,甚至某些引人入胜的故事情节,也成为人文叙事的一部分,而考察者自身丰富的感受和心理体验,亦成为音乐人类学家学术情怀的展现”。文章通过洛秦“街头音乐”的研究得出异文化之间的音乐研究,中外都有了“压客为主”的例子。[⑤]万宇在 2002 年第 4 期《博览群书》中发表题为《等你 在未来的街头——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》一文中评到:“《街头音乐》一书中学术性较强的专题和资料性集中的部分被安排在了附件部分,如《街头音乐传统的缘起和发展,及其在文化商品市场中的意义》、《一个“局外人”怎样看待美国街头音乐活动》、

---

① 韩锺恩:《一个事象,一种眼光:之所以敞开,以至于透亮——读解〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《音乐研究》,2002 年第 1 期。

② 同上。

③ 刘再生:《走下神的音乐—〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后感》,载《人民音乐》,2002 年第 7 期。

④ 同上。

⑤ 修海林:《一部来之于实地考察、开拓性的学术成果——评洛秦的〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《黄钟》,2002 年第 3 期。

《美国街头民间艺术节地图》提供给读者继续深入的线索。在书中的叙述和讨论中涉及了当代音乐与文化的诸多领域和概念。作者的思绪没有局限在音乐领域,他更深入地思考人类学的命题,关注这些街头音乐艺术的生活价值取向。"①曾遂今以社会学的角度从建设现代城市文明的命题出发阐述有关观点,他在《福建艺术》发表题为《街头音乐与现代城市文明》的书评中指出:"这是一本学术价值、社会价值、艺术价值到位的力作,它的理论和实践意义非常深远而现实,这本身就是面向社会与实践的学术视野之开拓和创新"。②刘士林在 2002 年 3 月 13 日《中国文化报》发表题为《"谁来挽救我们的听觉"——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》的文章中刘士林由《街头音乐》阐发了发蒙阶段教育不同引发的人文差异,对艺术的重新审度及对音乐听觉艺术的重新定位的思考。③陈荃有在 2001 年 11 月 26 日《中国新闻出版报》发表题为《听那来自美国街头音乐的旋律和故事——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉解读》,文章中写到:"《街头音乐》一书的出版无疑是开创了街头文化研究的先河。在今天社会人群日益都市化、大众观念日趋开放化的时代,关注都市平民音乐生活、了解都市音乐发展状况无疑将成为音乐工作者不得不侧目的新兴学科"。④

洛秦博士的《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》——音乐人类学的力作。

(原载《音乐艺术》,2005 年增刊)

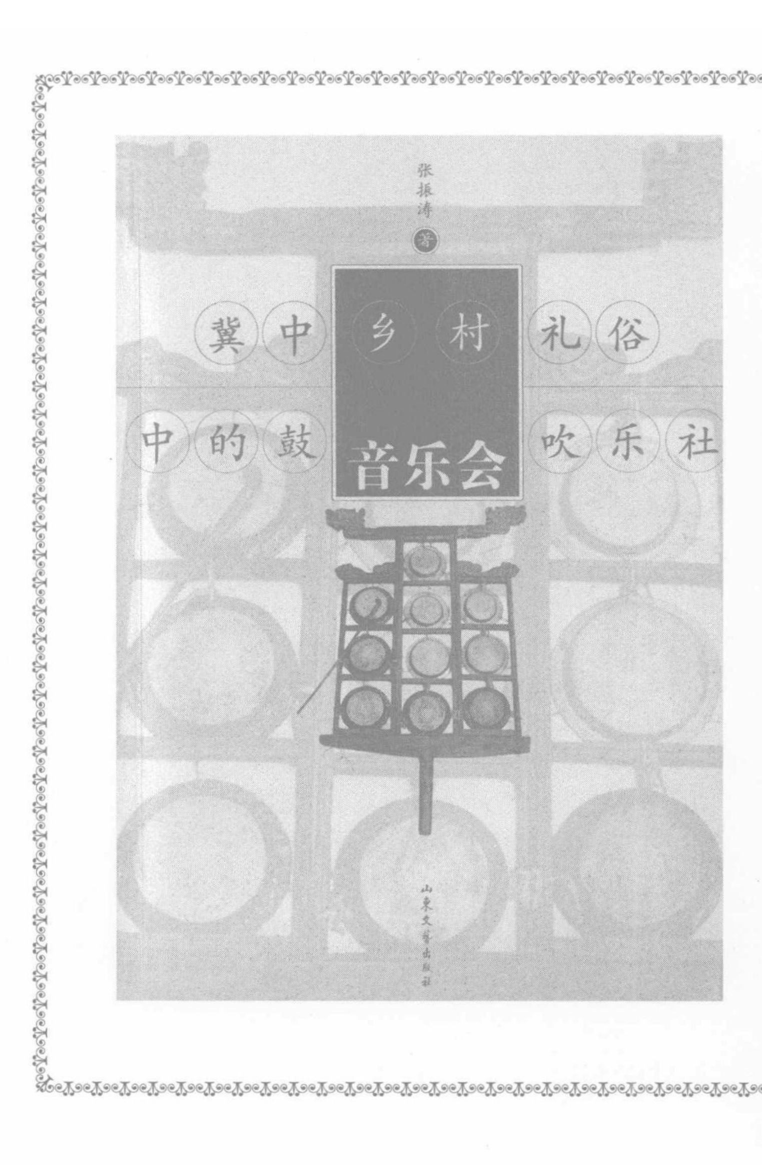
---

① 万宇:《等你 在未来的街头——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》,载《博览群书》,2002 年第 4 期。

② 曾遂今:《街头音乐与现代城市文明》,载《福建艺术》。

③ 刘士林:《"谁来挽救我们的听觉"——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》,载《中国新闻报》2002 年 3 月 13 日。

④ 陈荃有:《听那来自美国街头的旋律和故事——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉解读》,载《中国新闻出版报》2001 年 11 月 26 日。


张振涛 著
冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社
音乐会
山东文艺出版社



张振涛:《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,山东文艺出版社,2002

从张振涛《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》看双视角研究方法

李建华

主位与客位、局内人与局外人的双视角研究方法在上世纪50年代的西方民族音乐学界发端,到现在越来越在民族学领域中受到重视,其全称是“音乐文化的双视角观照”。这种研究方法要求研究者在研究“异文化”音乐时,要以“局外人”身份,从该文化的“外部”去观察和研究其对象,还应当设法“融入”该文化的圈子;在研究“同文化”音乐时,要以“局内人”身份,从该文化的“内部”去认识和理解其对象,还应当设法“跳出”该文化的圈子。①

本文试图通过对张振涛的《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》(后文简称《音乐会》)的分析,拟从“融入”与“跳出”两方面来谈一谈“双视角观照”是如何在作者的调查与研究中得以运用的。

一、融　　入

在研究“异文化”时,研究者必须设法“融入”该文化的圈子,像该文化的“局内人”那样去“内视”研究的对象,唯其如此,才能真正领悟到这种音乐对于该文化中人究竟具有什么样的意义,从而真正做到对它们的理解。②对当前民间信仰的研究,我们应该从信仰者自身的“文化主位”出发,整体的描述他们的生活世界,而不

① 沈洽:《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》,载《中国音乐学》,1998年第2期。

② 同上。

仅仅是从我们既有的概念和体系去解释和分析它们。[①]无论是在民俗界还是音乐界，人们越来越强调文化语境的重要性，强调将不同的研究对象融入到它们自身的文化氛围中加以研究。《音乐会》即是一个很好的例子。

1. 地方性知识的了解及术语的选定。作者选用的音乐术语是“局内人”的叫法，所采纳的是“主位”思想观念中的释义，例如：

“音乐”——“这一地区、特定人群心目中的‘音乐’，特指用于传统礼俗仪式中具有神圣品格、非商业性的正统音乐，而非现代概念中一切具备音高特征、对其艺术品次统而不察、混为一谈的‘音乐’……‘音乐’特指京津区域，越出宫禁、一度保持在寺庙、因而保持着古老文化特征的乐。”

“音乐会”——音乐会是活动在河北省中部和北京、天津郊县的一种民间音乐组织，但它不是一个纯粹的音乐组织，在乡村生活中，它负责执行一些社区仪式。作者不仅对“音乐会”一词做了详尽的阐述与解释，还罗列出了“音乐会”在当地具体会名的饰称与异称。正如在篇章的末尾提到的那样：本文在行文上，对这一乐种，按照其本来的、传统的、当地人最常用的称谓方式‘音乐会’来表述，避免20世纪音乐学界曾有的习惯，为民间乐种另造新词。用原本名称或者这一名称在当地人观念中特指的组织，解释其内涵，更符合认为科学的学术原则。”

“经济供养”——本文采用“供养”一词，是因为“供养”包括了乐社资助者何以提供资助的自愿行为中的信仰成分。但这种捐赠并不是非功利性的，它是村民迟早要面对的人生礼仪必须的开销中最小限量的预支。因为就中国人的经济生活中，人们没有避开商品交换，却避开了商品交换的用语。

“民间信仰”、“民间宗教”——不是由单一的儒教、佛教、道教，或者与其他宗教水火不融的教义构成的信仰体系。它是综合了伦理道德、祖先崇拜、神鬼英烈、阴阳宇宙乃至符咒巫术而成的复合体，融贯其中的是儒释道三教圆融的思想教义。这个多神、杂神的谱系，因而说起是一个非常庞杂、做起来又极其自然、早已融化在生活习俗中的行为模式。

“吹鼓手”——在当今社会，旧时雇佣“吹鼓手”的社会阶层早已不复存在，但人们依然保持着对“吹鼓手”的歧视。“吹鼓手”一词，包括了如下的潜台词：(1)不承担社区的共同义务，只顾小集体利益；(2)不敬祖畏神，一味媚俗；(3)不讲乡亲情面，只图自个赚钱。这些既成文也不成文的乡规俗约，都是传统的社区生活中最重要的立身原则也是普通百姓臧否一个社团好坏的基准。

从上述的几个例子来看，人类的社会行为始终受到各种知识系统的规约和引导，除了普同性知识外，各民族各地区的地方性知识，一直在潜移默化中规约和引导着不同人们群体的社会行为。把握了一种地方性知识，也就获得了该民族的解

---

① 徐霄鹰：《歌唱与敬神》，广西师范大学出版社，2006。

释权。

2.“田野工作”的实践。“就‘融入’而言……最先决的还是‘现场作业/fieldworks’”。①《音乐会》在开篇的《致谢》中就提及:“自1993年以来,我一直从事京、津、冀中地区民间‘音乐会’的普查与研究……本文的撰写,主要依据这批普查中获得的第一手资料。”的确,纵观全文,处处可以见到作者“fieldwork”的痕迹,每每读到那些文字都有一种身临其境的感受。(1)“访谈”。“访谈”是调查者根据主观调查需要而为其选定某些音乐事象的参与者来进行逐一访问的调查方法,也是fieldwork中运用的主要方法之一。《音乐会》中大量引用乡民、乐师、组织者、丧家、香客等不同身份人们的谈话,表明了作者在“访谈”中获取的大量信息。这样一个偏远的农村,农民们在一个带着研究目的的“局外人”面前,要回答他所提出的问题,甚至要吐露心声,这本身就是一件很难的事情,更何况作者所调查的领域是如此敏感的信仰领域,农民们往往都会因为自己“搞封建迷信活动”受到无形的心理压力而产生戒备心理,所以,要调查他们可谓是难上加难。但是,在《音乐会》的调查中作者做到了——从民间乐师到普通百姓,从音乐会成员到吹打班成员,即便是难以启齿的经济问题,即便是超常态行为的“生婆”(巫婆),他都做得那么得心应手,可见调查者与被调查者之间感情的融洽程度。(2)“参与观察”。“参与观察”是调查者亲临音乐生态环境,在音乐发生现场进行直接观察或参与其产生、发展过程的一种调查方法。通过这一方法调查者可与被调查者进行近距离的接触,甚至与他们一同饮食起居、耕耘劳作,逐步消除两者之间的文化隔膜和情感距离,以求融入音乐表演的文化事象当中去获取真实的生活资料。

可以说,在《音乐会》的田野工作中,“参与观察”是贯穿始终的,是作者获得“第一手资料”的主要方法之一。例如,为了调查乡村葬礼,作者于1995年1月21至22日参加了雄县葛各庄刘淑芳的丧礼。在参与观察中,作者将分工精细、各有专名“红白喜事”的理事会了解得非常清楚,对于“礼单”与葬礼开支、丧葬场面、仪式程序都做了详细记录,由此也折射出其田野工作的细致与深入。

二、跳　　出

在研究“同文化”音乐时,研究者除必然会以“局内人”身份,从该文化的“内部”去认识和理解其对象外,还应当设法“跳出”该文化的圈子去“反观”自己的对象。唯其如此,才能真正看清自己的对象与人类其他音乐文明的关系,从而找到自己的对象在人类文明这个时空宏坐标上的位置。

---

① 沈洽:《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》,载《中国音乐学》,1998年第2期。

1. "比较"方法的运用。沈洽先生指出，关于"跳出"最基本和最有效的办法就是"比较"。[①]《音乐会》中的"比较"随处可见。例如，乐社与宗族组织之间的比较、音乐会与寺庙的"京音乐"之间的比较、经济供养与商业雇佣的比较、鲁豫的鼓吹手与冀中的鼓吹手之社会地位的比较、记谱法的比较……如此之多，不甚枚举。这些比较中，有不同之比，有同性相比，可归根结蒂是为了一个共同的目的——走出狭小的"局内"思维，站在一个更宽泛的视域，运用更广博的知识，以便更客观更清晰地认识我们的考察对象。这便是"跳出"。

2. 对音乐文化的阐释。在《音乐会》一书中，我们看到作者以其深厚的理论功底、丰富的人文社会知识，将文化主位和文化客位结合起来。例如，体验仪式：作者运用人类学家特纳的结构——反结构——结构的过程来分析中国的葬礼，认为在整个家庭中与之相对应的也会出现正常的生活秩序——突发进行的非正常状态——恢复正常秩序的过程。

我们知道，通过亲身体验的田野工作所获得的第一手资料，便被作者视为建构描述性"文本"的唯一途径。然而，若仅仅是通过田野工作的参与与观察所获得的"声音"、"行为"的第一手资料，还不能算是真正完成了田野工作的任务。解释就成了作为"局外人"的理论家当务之急的事情了。这时，需要跳出该文化圈，站在一个全元的理论体系中去阐释一种文化事象，通过理论的建构，向"局外人"开设一个无限了解"局内"的窗口，从而建立起真正的"双视角观照"。

（原载《湖北第二师范学院学报》，2009 年第 3 期）

① 沈洽：《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》，载《中国音乐学》，1998 年第 2 期。

音乐人类学的大视野

罗艺峰
钟　瑜　著

A Wide Field of View on Musical Anthropology

罗艺峰、钟瑜:《音乐人类学的大视野——华南与马来民族音乐考察及比较研究》，上海音乐出版社，2002

跨文化视野中的音乐文化研究表述

——重读《音乐人类学的大视野》兼及其他

夏滟洲

2002年5月，罗艺峰、钟瑜的《音乐人类学的大视野——华南与马来民族音乐考察及比较研究》(以下简称《大视野》，文中未注之引文均录自该书)终于在上海音乐出版社出版，除了欣喜、向罗老师祝贺之外，还有更多的感受。因为在几年前，我有幸获得帮助该书文字录入的机会，得以在正式出版之前先睹为快。当时，我便“嗅”到了这部专著的新创之味：既蕴涵民族音乐学的观念，又包括社会学的理论，更论及文化传播论、人文地理学的思想，它们建立在全观法(Holism)、泛文化比较研究视角上，有学术之新锐，且方法独特。《大视野》出版其实带来了一个关于音乐学研究领域中的热点问题，即以社会学、文化学视点来关注我们的音乐文化。换句话说，音乐问题的答案可能就在音乐之外！我们不能再囿于只以偏狭的方法论去谈论音乐，尤其对于中国音乐问题的研究。时过数年，如今我又捧读《大视野》，受惠颇深，并触发我做了一些思考。

一、关于音乐文化的“化”

人类学的基本概念是文化、自然，音乐人类学者都认为其任务是把音乐作为文化来研究，音乐是文化中的音乐，音乐就是文化。而文化是一种创造机制，其结果是文明。作为一种创造机制，其生发过程就是“文而化之”的过程，照罗老师的理解，就是“装饰、变化、修正、改造，是获得‘文’的过程”，其结果也就是“一个民族物

质形态的和精神的创造品。"①进而，在阐述文化的传播发生理论时，他提出文化接触、文化摩擦、文化传播应该是双向的，并非像往常普遍的所谓"文化中心"对其他文化影响的观点，特别关注文化传播中异文化在新环境中的生存问题，基于此构成了《大视野》的理论架构，然后将这一理论"化"入其所作的中国华南民族与马来民族音乐的比较研究，既有如民族音乐学所说的"内部研究"(如音乐的形态、乐器的型制及构造等的分析)，又有对与音乐有关的一切文化事象的关注。描述文化之间根本差异的最有效方式，也许是围绕着人类能力和行动的基础、自我的观念以及情感的表达方式(即人类学所称"人观"/Personhood)概念所进行的考察。《大视野》的表述即遵照了"人观"方式，对所提及的马来西亚土著居民的音乐、舞蹈、戏剧活动及云南基诺族、贵州侗族等地的仪式进行分析，从中捕捉文化的特性，凭借自己对深层的意义系统进行文化解读达到这一目的。譬如对马来"诺巴"(Nobat)的考察，作者认为这个非常典型的文化混合的音乐品种，其实是单元的文化事象所表达出来的观念世界，纵向上涵容着古老的土著文化气息，横向上标示出多元的文化脉络。以文化全元论的研究表明，纵向历时文化结构上，东南亚民族的形成自新石器时代以来经历了三次文化波的冲击(第29—31页)，数万年来大陆文化不断南下的历史运动所暗含的历史哲学原因促使作者认为"东南亚'千年中国化'的看法"、"更能反映历史的真实"(第13页)；从横向共时文化结构上，诺巴的文化结构与马来社会文化的整体特征有着惊人的一致，即语言、神话和文化的三位一体，典型的异形同构，所谓文化是巨型的语言，语言是微型的文化一般。

如果说诺巴这一文化事象在中国尚鲜为人知的话，《大视野》以同样的表述方式对"口弦"与"筑"这两个文化事象的研究，无疑给学者们提供了一个全新的视点。作者建立在历史语言学上对一门乐器进行诸如乐器细节(演奏行为)方面的考证可谓视角独特。从口弦名称的民族语言所具备的极其古老而又稳定的文化要素切入，深究使用该乐器反映出的民族迁移方向、路线，论证文化传播中形成的族源关系，从跨语系(族)语言比较推测口弦的起源是多元的。而其中以竹木为主要材料的一型(《大视野》称为"南方型")在名称读音上有跨语言的相似性，反映了相互之间的同源或传播关系。从历史学、考古学的研究中，口弦流传东南亚地区的路线和方向也非常清晰：自云南入中南半岛，再下到马来半岛进入婆罗洲(Borneo)及印尼群岛；或者一支入海进入台湾，再传至菲律宾，进入北婆罗洲。两条古道，与新石器时代华南式有段石斧重合，况且语源亦出自古氐羌语。尽管对于马来人而言，口弦"却是早已融入血液、渗入灵魂的深层文化内核(Cultural Core)，且更本质地决定

① 罗艺峰、钟瑜：《音乐人类学的大视野——华南与马来民族音乐考察及比较研究》，上海音乐出版社，2002，第17页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

着人们的价值观、世界观和人格心理气质类型”(第115页),实则源自中国,或者说是中国文化的象征。具体在研究“筑”上,作者非常巧妙地将筑“化”入民族音乐学全观法思维方法的具体架构之中。这一研究思路至少包括六个方面的内容。其一是与音乐音响形态相关的研究;其二是与音乐发言方式有关的研究;其三是与音乐行为目的有关的研究;其四是与音乐物质文化有关的研究;其五,与音乐传播有关的研究;其六是与音乐相关的文化心理研究。其中贯穿着一种泛文化比较的学术观念。如果考察筑这一乐器的前史形态及其与华南、南洋的竹管琴的关系,在器物学和民族学方面展开完全可以得出一个全新的认识。对于中国之筑,国内有诸学者关注,如黄翔鹏、项阳、冯洁轩等人的研究,从各自不同的角度论述了筑的型制、演奏方式等论题。但《大视野》基于民族学、人类学立场结合图像学、文献、考古在观察演奏筑的行为,虽没有作出如一般学者常追求的定律式的论断,但围绕这方面所进行的推演弥足珍贵。其在文化学上所阐述的观点大胆有新意,例如在求证筑与华南及马来系的竹管型琴的必然联系上,作者质疑现今华南及马来系的竹管型琴上所设的出音孔上方的小竹片,是否就是长沙马王堆王后墓出土的两千年前筑上的小竹片的前祖呢?进而演绎出中国筑源出百越之地,并且有一个由南向北传播的文化渐进过程,从一个新的视角确证了项阳等学者的猜测是合理的推断。

对于具体文化事象的分析,实际上便是研究文化之“化”的过程,其要点在于从不同的文化中寻求共性。正是不同文化之间的相似之处使得我们可能去发现共同的基础并建立起联系。在某种程度上,这些相似点完全可以成为那些寻求自己的发展同其他人之间相联系的一条纽带。其中有一端是加强个人对自身固有文化的理解,从那里获得足够有用的信息;另一端也是最为重要的,运用人类学研究中常用的传统手段去研究他文化,从中认识我们的共性,并对共性加以处理。在这个处理过程中,必然有跟一定文化重要特性所联结的一般信息(文化事象),必然会对音乐文化产生新的认识(“化”)。所有的信息反映出的观念和所得出的认识反映出的思维,必然是成功地出入于各种文化情境的人的显著标志。如此得出的结论,也必然是实现了的音乐人类学家理论。

谈论音乐文化的“化”,实则在谈民族音乐学方法论问题。《大视野》采用的是全观法,表述方式是纯粹的人类学模式,中间兼容语言学、历史考古学及结构主义理论。但就目前发展而言,民族音乐学尚没有定型的任何自己的方法论,这样就造就了一门学科在内容和研究对象上具有更广阔的领域以及开放的属性。换言之,民族音乐学可能会成为音乐学与诸学科间理论和方法论传播的管道。未来的情形,也许真正就像洛秦博士在《心 & 音. Com——世界音乐人文叙事》中所宣称的一样:民族音乐学研究是世界各地各种不同音乐文化交流的平台(. Com/communication),是真正地“化”入情感的交流。

二、“比较”观念中的“传播与适应”

《大视野》有一个副标题，叫“华南与马来民族音乐考察及比较研究”，这种言称“比较”的研究，其实来自所比较者而又不同于所比较者，以“比较”定义的文化是特殊形态的文化。它不仅来自两种或多种文化之间的交融，还要在交融时发生突变，从而引起新的文化的生成。对两种文化抑或新生成文化的研究，一定要建立在理论与实际的联系之上，否则，“比较”就会出现要么狭隘、要么霸道的情形。只凭粗浅的印象下结论，这是很多从事比较的人都不愿意看到的。然而，《大视野》中的比较，由外围社会历史的大圈进入到民族音乐学的中圈，再深入到音乐学的内核，对华南、马来民族文化行为结果的音乐加以比较，是以一种建立在各民族文化差异之上的“文化圈”理论关注各民族文化影响关系的“传播论”学说。

传播理论是要解决文化接触、文化摩擦、文化传通的问题，而适应理论关注的则是文化传播中异文化在新环境中的生存问题。换句话说，一种文化对另外一种文化的结构性“嵌入”这种变化中的“整合”，便是我们所称谓的“文化适应”。华南与马来民族音乐间的结构性“嵌入”是怎样的呢？作者意识到乐器实物与声腔谱字必须通过人文活动还原到音乐文化的活性存在中来，不囿于文献考订，为寻访历史中的事实所开辟的途径，三番五次地往返于中国、马来西亚，深入马来半岛的婆罗洲、沙捞越(Sarawak)以及中国的云贵高地，拍照、录影，绘制草图，与民间艺人交谈。除此之外便是广泛地收集资料，强调系统化的理论研究必须从事实中探寻规律。这里的比较方法，就是自然科学中的归纳方法在人类文化研究中的应用。在“共时性比较研究”中体现出“文化的本质和功能”，同时在“历时性比较研究”中探求出“文化变迁的规律”。

人类学研究的目的，主要是探索人类文化的普同性和差异性，落脚点虽在解决普同性问题上，但比较仍旧是首当其冲的。人类学者所强调的“田野工作”，通过对小型社会单位或者一个具体的音乐文化单位内某些行为的透视与强调，就是为了有目标地进一步调查事实，多方面提供比较文化中具有共性的信息，以致进行抽象化的推理性研究。譬如作者在“婆罗洲萨佩(Sapeh)音乐与华南疍民族歌曲之比较”一章中，经实地考察得出的结论：在婆罗洲热带雨林中流行的乐器萨佩及其音乐与其原始的生态环境、周边的文化条件不相适应(第169页)，有明显的外来文化因子。而位于东南沿海地区的疍民(Dan/tan/ten)目前虽然尚无器乐形式的报告，但所见歌曲数十种中，尽管分布地区很广，却在调式、音列、相似的旋法与明确的终止式上是一致的。(第175页)从音乐表层旋法因素和深层调式结构来比较两地的音乐文化，华南疍民歌曲与马来萨佩音乐不仅在特性旋法上有着惊人的一致，而且在音调思维上也颇为相似。(第176—181页)进而拟测马来民族文化中的音乐是否

就源自华南抑或亚洲大陆呢？这种重视本土的解释对韩国璜（鐄）等学者对中国文化给予东南亚地区深远影响视而不见的论说提出了质疑。

再者，如前文所述，在个人研究他文化时认识到的共性，并对该共性加以处理的问题，就是一个实际的问题。仍举上面谈到的华南疍民与马来民族比较的例子。姑且不论两地文化传通的人类学意义，仅看作者对疍民的历史表述，就是由文化共性认识引发出的。通过梳理历史文献，不难发现古老的疍民在中国境内流徙之广，体质和文化特质均带着典型的特征：诸如近水而居、擅舟楫、曲肢裸身以及蛇崇拜等，现今还可在华南觅其踪迹。疍民在境外流徙的过程无疑是漫长的，且文献少载，于是只能靠跨文化通观做人类学研究，以期达到历史与逻辑的融合，进而得出中国大陆疍民文化的时代状况。至于研究其与婆罗洲古老的少数民族卡扬（Kayan）与肯雅（Kenyah）两族的关系，则只能是"肯定有过强烈的文化变容，并融入过许多他民族的文化"（第 196 页）的结论了，而且，所得出的这一看法亦是辩证的。

如同《大视野》所体现的，跨文化比较之后的表述，无疑要求我们做到历史与逻辑的融合。历史遗留下的丰富知识，逻辑抽象出的深刻思想，是否就是音乐人类学的表述所追求的呢？于 20 世纪 50 年代兴起的音乐人类学，把音乐当作文化来看待，帮助人们理解和认识什么是音乐中的文化和文化中的音乐。就在《大视野》出版前后，笔者已见到几本在音乐人类学表述上值得注意的著作，如陈铭道著《黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化》及洛秦的几本著作如《音乐与文化》、《街头音乐——美国社会和文化的一个缩影》、《心 & 音. Com——世界音乐人文叙事》等。这几部著作围绕音乐人类学所作的表述表现出目前学界已经出现大的转变，由过去主张在田野工作中采用严密的研究设计和资料论证手段改变为以更新的敏感性和更多的策略去关注文化中的音乐。这几部著作的具体表述方式亦是可以区分的，《大视野》与洛秦的《音乐与文化》及陈铭道的《黑皮肤的感觉》无疑属于同一种方式，他们力求研究音乐形态与音乐的社会文化属性时，做到很好地兼顾、沟通、融合、整合，考察音乐文化在人类学实践以及专业的界定中所起的作用，同时顾及音乐在文化中的历史情境。第二种方式是田野报告，洛秦的另外两本著作更多地属于这一类，但这报告在追求学术人性化和理论叙事化方面却改变了以往田野工作的写作产品的常规模式，这种形式因为具有较强的可读性最容易向学界展示自己学科的魅力。

笔者认为，有关人类学研究成果的发表最容易具结为报告，这话的意思是在说，想在理论上将田野调查系统化会有重重困难，更毋须说追求学术人性化和理论叙事化了！把文化中的音乐当作永恒的社会文化面貌的描述来予以阅读，无疑值得推广，因为音乐人类学者的责任在于尽可能全面地描写他们看到的社会，同时让读者全面了解他们描述的文化。倘若一位民族音乐学者能够做到将其精力集中于

一种不同于报告的全观，把注意力转向某一具体的音乐文化事象的充分表述的话，必将会使文化元素“场域化”(Contextualized)①，而且还能加强各文化元素之间系统的联系。毕竟音乐人类学应该是有其历史传统的。

三、我行我的什么素

众所周知，如同我所写的这篇学术性书评，它至少应该包括三个要素：格式、材料和观点。格式大体是固定的，有许多文章可以参照；材料多多益善，就像做填空题一样，而且稍作选择还能显示出学术水平；至于观点，是文章的观察之点，文章的命脉也，但难免也会我行我素。民族音乐学在我国的兴起，早已不是什么新闻，诸多致力于民族音乐学的专家一直都在我行我素。素，本来者也。

一个人的本性可做真情解，可做个性解，也可以做放松之后的天然性情解，但无论何种解，均指人的自然性生存状态。同理，一种文化也是一种不受理性规范和人为制约的自然生存状态，也是不需要去特别建设的生命自由状态。其所发生多元、普遍的变化，亦是“我行我素”的。基于其上的研究，亦可谓“各行各的素”。引发了笔者对人文学术研究之“行”与“素”的思考。

目前，民族音乐学在我国的发展渐趋完善。同时，我国音乐学家已有不少参加了国际民族音乐学的交流，但就交流的规模和研究的领域而言，诸都不大、不深。并且，在我国民族音乐学体系尚未建立起来，这是摆在我们面前的亟待深入的课题，而给这座大厦添砖加瓦的个案研究，其所反映出的学术之“素”则无疑是非常重要的。本来嘛，作为音乐学家，对人类起源尤其是人类音乐文化的探究也是有其研究的终极目标的。也就是说，举凡从事音乐学研究的人都应心怀一种人类学的关怀精神。幸而有罗艺峰、陈铭道、洛秦、周凯模诸学者心怀其“素”而各“行”其事，他们辛勤探研，无论在音乐人类学的表述上，还是为这一学科在我国的发展中出现的方法的缺失上都有所补益。

文化是一条河。这条河流既有自然性的运动，也有属于人的创造性的成分，后者使文化得以延续和变迁，不可能用任何自然之物或自然性运动来比拟。人类学者越来越多地把自己的研究视野集中在人的创造性内容之上，不论方法(即“行”)，或者是较为微观的社会文化整体描写，或者是泛文化比较的全观，或者是文化传播与适应论等等，只要不仅仅只是解决材料问题、方法问题、观念问题，能够表述现代社会的演进形态和当代文明的传承与交流，以及对地球上不同的社会和文化进行深入的理解，从而理解人是什么这个问题，这个“素”却是不能偏离的。从音乐人类学视阈去讨论人类生活形式以及概念系统的文化和历史的多样性，解读音乐文化

---

① G.E.马尔库斯语，见《作为文化批评学的人类学》(中译本)，三联书店，1998，第44页。

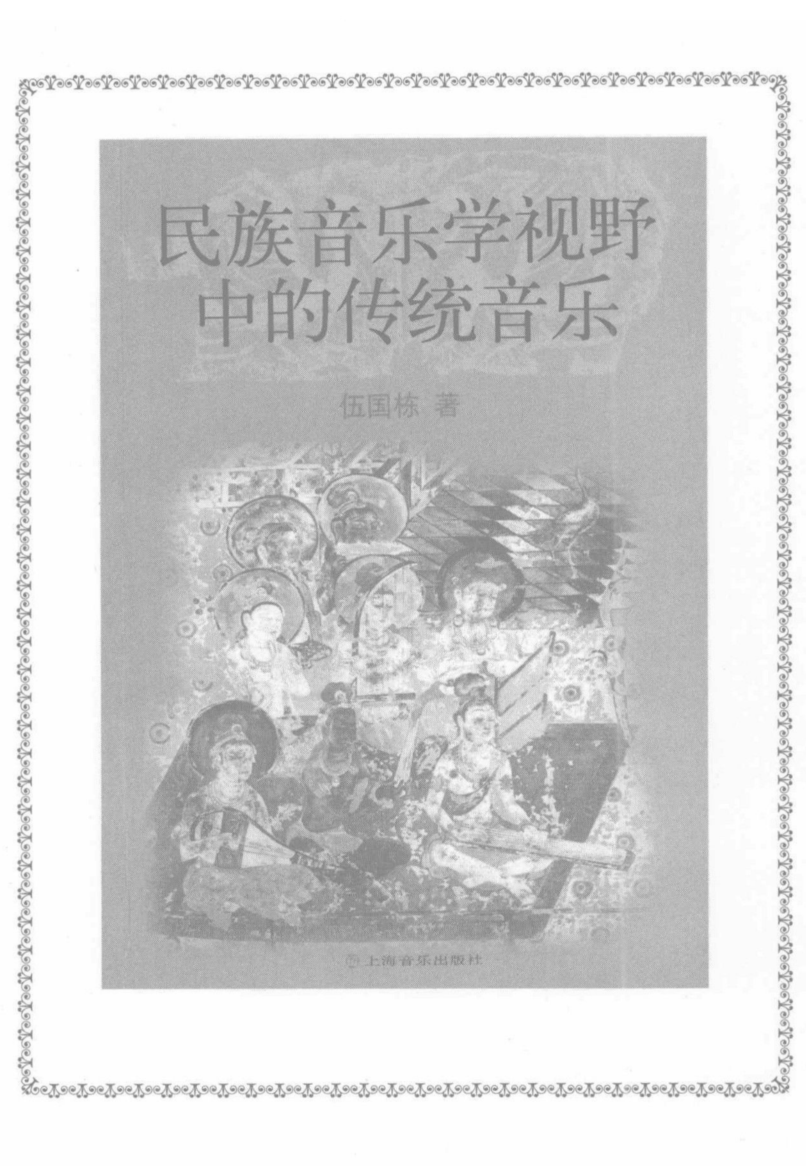
所面对的是如何去看待人们的音乐，进而阐释特定社会中特定社会成员在特定时代的社会观念支配下的（音乐）社会行为，这就是音乐人类学研究之“素”。至于“行”，虽有个体差异，但并无性质之不同。然而，个体之“行”是很难与他人构成“可重复性”的，这便成了彰显个性的源头。结合平素我对罗老师的了解，我想谈一下他的“行”及学术个性。

我以为，《大视野》的出版，还反映出了罗艺峰作为一位学者的思想轨迹的转向历程，研究领域的转换标志。在2002年6月，我和宋瑾先生曾一起谈过这个问题，当时，宋瑾君将罗艺峰1986年8月在河北兴城举行的“中青年音乐理论家座谈会”上的发言作为其学术的肇始点，其后经历哲学、美学——民族学——社会学、文化学（以《大视野》为代表）研究（“行”）的历程。

一个原本从事音乐美学研究的人，必定具备逻辑思维能力、抽象能力素质。同时，还必须面对万千形态各异的音乐实际，否则无异于书斋式研究。尤其重要的是，美学家要关注现实生活。具体在音乐研究领域而言，音乐美学研究中首先要碰到的问题，就是美学的抽象原理与具体的各民族音乐实际之间的矛盾。从西方而来的音乐美学学科观念中的“音乐”二字是抽象的，一旦它面对具体的民族音乐事象时，就难以廓清、理解了。因此，要把音乐美学的思考基础建立在它的对象的基础上，以世界各民族的音乐为对象，必然地要求人们去关注民族音乐学的发展与研究。进一步而言，仅仅有民族音乐学的材料，或者是民族音乐学关注的对象即各民族的实际音乐生活，显然是不够的。因为它缺乏抽象，缺乏抽象就不是理论思维，它就无法跟美学建立联系。而要研究人类学，就其定义来看，音乐人类学研究人类的音乐行为无疑是最重要的。结合梅里亚姆讲到的研究音乐最重要的三个概念，我们可以看到，音乐人类学研究关注的内容是声音、概念、行为。所谓声音，指的是在不同的文化背景中，某些人群所选择的特殊的声音，体现在民族音乐学心理学方面，像人的调式感为何有如此强烈的区分，这就涉及到第二问题了，即概念。所谓概念是现象的本质抽象。比如西方的Modal（调式），与中国之称谓（调）等即是概念，抽象的概念，如此必然地就涉及到了美学、哲学问题。行为涉及人类学，各民族有不同的音乐行为，像苗族人吹着芦笙在地上打滚就是，而西域画像中出现的反弹琵琶，这些是音乐行为还是杂技？莫衷一是。各种各样的音乐行为皆可能存在，有的与宗教有关，有的与神灵有关，有的与社会有关，有的与音乐毫无关系，有的与音乐关系甚为密切。如此，建立在声音、概念、行为等概念上的音乐人类学，就成为罗艺峰切近民族音乐学、音乐美学、音乐人类学三个学科领域的路子，该研究内部确有联系，这联系确实是合理的。正因为这一研究理念在当代中国音乐学研究并未贯通，壁垒重重难以打破，学术性思维缺乏联系性，使得我们的研究故步自封，在全部人文科学研究中不仅个子矮小，而且缺乏生气。音乐学家能否成为一个知识广博的人文科学研究者，说到底还是一个对知识联系性的自觉意识问题。

十几年以来，罗老师始终未变地一直将关注点投向音乐学热点问题研究与思考上，与时俱进，而且一如既往地他行他的素。如同笔者前面所分析的，有着深厚的做学问人文功底，再加上敏感的学术触觉，加之他平素习惯于对各种貌似实异的抽象概念细心辨析，梳理成系，故他似乎总是在他所从事的研究前沿发表最新的思维产物，且是一种跨学科视野的音乐学探研成果，其表述也总是鲜活的。以《大视野》而言，这本纯粹的音乐人类学著作，其表述保持了人类学研究原生状态的质感，鲜活且自然，纯粹以一种“跳出三界外”的姿态在对观人类学研究，音乐居于阐述核心似乎只是一个用来辅助说明例证的文化事象。这本身也是一种跨音乐文化视野的表述方式。

(原载《音乐研究》,2003 年第 1 期)


民族音乐学视野
中的传统音乐
伍国栋 著
上海音乐出版社

伍国栋:《民族音乐学视野中的传统音乐》,上海音乐出版社,2002

民族音乐学、传统音乐的“通”与“融”

——读《民族音乐学视野中的传统音乐》

于 亮

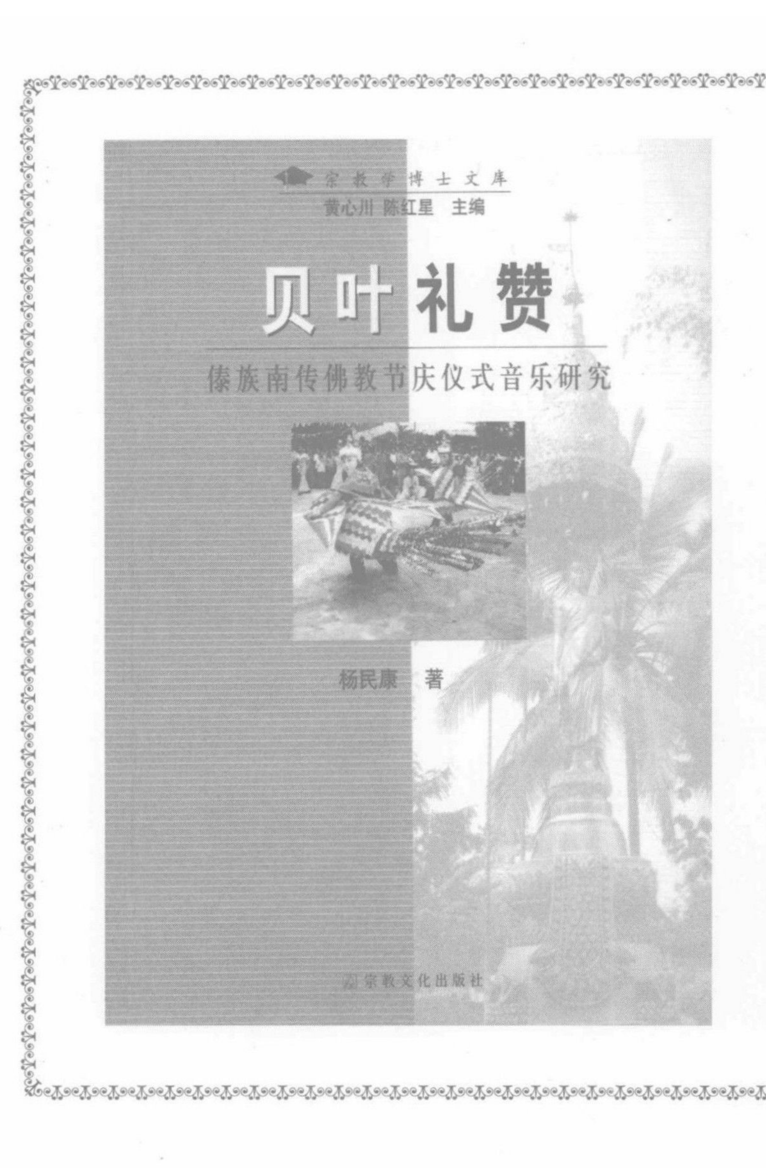
伍国栋的《民族音乐学视野中的传统音乐》是2002年由上海音乐出版社出版的民族音乐学著作。作者对于该著作的命题在自序中写道:“用民族音乐学的视野去关注中国传统音乐,就是用一种科学的方法去获取未知或不甚知的各民族传统音乐对象和进而把握这个对象,通过对各民族传统音乐的视察与研究,来证明民族音乐学的理论和方法是否确有其功,反过来再用我所认为确有其功的理论和方法,来约定对各民族传统音乐进行新的观察和新的研究。”作者认为民族音乐学理论强调,认识音乐时需要树立一种“时空观”,即把某种音乐存在的时间概念,视为“历时”和“共时”的两个层面;把某种音乐存在的空间概念,视为“位置”和“环境”的两个层面,这与我们传统史学界治学经验中有关“经纬”的论述正好趋同。

《民族音乐学视野中的传统音乐》是作者近20年所写文稿中选看了其中相关的文章,全书由上编、中编、下编三个部分组成。上编《民族音乐学的学术视野》是与民族音乐学理论和方法论相关的理性思考论文,文集中《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》、《民族音乐学理论教学所面临的任务》、《民族音乐现象系统化结构的综合研究》、《田野作业的方法论思考》等都是这方面的代表性论文。其中《在传承过程中新生——工尺谱存在意义和作用的思考》一文中作者提到:“工尺谱在中国传统音乐传承过程中显示出的意义和作用表现在它在历史发展过程中所具有的流动性,如果说中国传统音乐的‘流动’活力在于不可凝固的即兴性,那么工尺谱的实际意义和作用就无不是贯穿在这一具有流动活动的过程之中。”中编《民族音乐学视野中的各族音乐研究》是各民族(主要是少数民族)传统民歌和传统音乐综合性的考察研究论文。文集中,《从荒芜走向繁茂——少数民族音乐研究四

十年》一文对概况、音乐志性质研究课题、论述性质课题、总体特色与展望四个部分加以阐述。在《白族传统音乐类型及特点综述》一文中，对白族传统音乐类型的阐述了白族民间歌曲中的小调、风俗歌、儿歌等；白族传统体鸣碰击乐器霸王鞭、竹质体鸣碰击乐器双飞燕、传统器乐三弦独奏音乐等；歌舞音乐中的打歌、杖鼓舞曲等以及说唱音乐中的大本曲、戏曲音乐中的吹吹腔和白族祭祀音乐中的洞经音乐，该文从不同侧面表现白族传统音乐的多种形式、特点。下编《民族音乐学视野中的乐器和乐种研究》是各民族传统乐器和乐种的考察研究论文。其中《缅甸民族乐器与缅中民族乐器的联系与比较》中通过对缅甸民族乐器的概述及缅中民族乐器的联系和比较，作者认为应站在相同的高度来认识和把握我国西南地区诸民族音乐文化的历史与现状、分化与融合。在《江南丝竹新叙》一文中作者就丝竹乐的由来及江南丝竹的形成、乐器组合及行乐与坐乐之分、曲目来源及主要曲目分析加以论述。

民族音乐学、传统音乐的“通”与“融”——《民族音乐学视野中的传统音乐》。

(原载《音乐艺术》,2005 年增刊)


宗教学博士文库
黄心川 陈红星 主编
贝叶礼赞
傣族南传佛教节庆仪式音乐研究
杨民康 著
宗教文化出版社

杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,宗教文化出版社,2003

以"仪式"的眼光和观念

——杨民康《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》评介

李延红

近20—30年间,随着一门新学科——"仪式学"的兴起,以及人类学、民族音乐学等学科领域的发展,当前国内外民族音乐学语境中的"仪式音乐",逐渐走出宗教世界的单向指定范围,成为一个有理论体系支持的学术概念,甚至是"一门新兴的学科领域"。① 中国学者在此方面的研究倍受瞩目。特别是在1990年以来的十多年里,香港中文大学与大陆音乐学界两度合作,对散布于全国各地区、各民族的宗教仪式和民间信仰仪式及其音乐,进行集中调查和全方位研究。学者们不仅关注仪式音乐本身的形态、风格结构、动作规则和功能,也从跨学科的角度进一步探求仪式音乐与其文化语境之间的结合关系。这使"仪式音乐研究"成为一大学术亮点,相应影响了国内惯以"少数民族宗教音乐"为基本表述的研究领域,随之涌现了许多成果。2003年1月出版的杨民康新著《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》(下文简称《贝叶礼赞》),即是基于这种学术背景产生的、一部研究中国西南少数民族南传佛教仪式音乐的优秀著作。

南传佛教是当代三大佛教流派之一,在其流布的东南亚一带形成了较大的南传佛教文化圈,我国云南包括傣族在内的部分少数民族地区,正处于这个文化圈的边缘。因为早期傣族南传佛教经文常保存在以"贝叶"制成的经本里,所以傣族传统文化有了"贝叶文化"之称;这种称谓也同样适于东南亚地区如泰北老族的传统文化。然1990年前,国内对傣族传统音乐的研究,多侧重于与民间世俗生活相关

① 杨民康:《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》,载《中国音乐学》,2005年第2期。

的内容，虽对与宗教信仰、仪式等相关内容有所涉猎，却缺乏更深入的研究；而在研究南传佛教文化(包括音乐)的国内外学者，又对南传佛教文化圈边缘的民族和地区鲜有关注。从这个角度上讲，《贝叶礼赞》的出版起到学术补白作用。

杨民康长期致力于对国内"他者"音乐文化的研究，尤其在我国南方少数民族的传统音乐方面有深厚造诣。近些年来，他受国内外仪式学、人类学、民族音乐学等学科领域新思想的影响，在自己的研究课题中有意加重了"宗教"的成分，相继出版、发表了一系列著述。《贝叶礼赞》一书，便是他多次往复于傣族两个主要聚居区进行实地考察后，以多学科理念和方法完成的、对南传佛教节庆仪式音乐研究的重要成果。此书在内容和理论上的深度，成为近年我国传统音乐特别是少数民族宗教音乐研究领域不可多得的成功之作。

总体而论，这部仪式音乐民族志式的著作以阐释性分析见长，具有结构严谨、逻辑严密、资料翔实、见解深刻、学术信息丰富等诸多优点；作者以"仪式"的眼光与观念审视傣族传统音乐，不仅获得立意深远的选题，也引起视域、理念与方法的更新。尤其是此书以坚实的实地考察为基础，在民族音乐学既有成果上整合多学科理念和方法，探讨各学科方法论结合并应用于仪式音乐研究的有效路径，给我们许多有益启示。具体来说，笔者认为有三个方面特别值得一提。

一、将对音乐形态学的探讨融入到"把音乐作为文化来研究"的理念中

民族音乐学对音乐文化背景的重视，是与以往这个学科把非欧洲音乐文化作为主要研究对象有关。然而从 20 世纪中期开始，对这门学科定义的不同认识倾向，令学者们的态度和立场在"音乐学"和"人类学"间摇摆不定，这使兼及音乐与文化两个方面的民族音乐学陷入了自相矛盾的困境。具体的研究中，如何处理"音乐"与"文化"关系并采用何种手段，成为困扰大多数学者的实际问题。

在以往的研究中，杨民康认识到，中国少数民族的传统音乐常"包含在有着高度'整体化'特点的民族传统文化内部"，"带有音乐性与非音乐性文化环境因素相互混融的特征"，[①]对这类对象的考察与研究不能从纯音乐或纯艺术的角度进行，而应采取一种把音乐与文化背景结合起来探讨的态度和方式。在他看来，"音乐和文化背景"的概念与"音乐与非音乐因素"不能同一而语，"音乐"包括"声音、概念和行为"三个基本要素，"文化背景"不仅指同一文化事象中的非音乐因素，也包括邻近文化事象中的同类音乐现象，以及同异文化之间(如汉族同少数民族)在共同音

---

① 杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社，2003，第 4 页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

乐文化内容上的传播和交流等现象。(第17页)这种理解从理论上避免了由“音本位”观念带来的认知偏颇,并有意强调了从文化的角度研究音乐的观念。

在与研究对象相对时,作者眼中的傣族南传佛教节庆仪式音乐外化为一个文化符号,处于“民族文化(傣族)、宗教文化(佛教)、民俗文化(佛教节庆)、仪式文化(仪式)和音乐文化(仪式音乐)”符号系统中;“仪式音乐”包括了各种实际音响、观念和表演行为要素,其在各层面上与仪式环境要素发生联系。具体研究中,作者更是有意避免孤立地看待各类仪式和仪式音乐要素。比如仪式实录部分,不仅关注属于“行为”层的表演和“音声”等因素,而且留意各种身份的人的音乐观念、他(她)们对仪式表演的态度和评价,以及所产生的反馈。如对音乐本体研究时,作者既探讨仪式用乐的音高、音长、音强等形态方面的特征,也对涉及文化个性、气质、修养等文化要素及社会、自然环境因素的风格特征加以分析,从中寻找各类傣族南传佛教音乐的文化共性和地域性等等。这体现出作者“音乐文化整体性研究”的理念,以及将音乐形态与文化背景结合探讨的意向;对突破以往研究中孤立、片面看问题的思维方式,避免侧重于艺术形态或文化背景的单方面研究等具有积极的意义。然而,若仅把上述做法作为此书对“把音乐作为文化来研究”理念的所有尝试,显然还远远不够。

根据书中的观点,南传佛教音乐是一种社会性、历史感很强的社会文化内容,无论在“本文”或“语境”的层次,都有可能同时涉及声音、概念和行为等不同因素在内。但以往民族音乐学的研究较多注重共时性因素、忽视历时性的一面,往往将本文、语义和语境诸层分离。针对上述情况,杨民康在梅里亚姆(Merriam)和赖斯(T. Rice)理论模式的基础上,把音乐的“声音、概念、行为”和“历史构成、社会维护和个体适应”各层要素加以整合,并有意从时间与空间两个维度继续拓展。比如对仪式参与者的音声、表演行为进行“社会维护”层面分析时,不仅关注到与仪式活动有关的僧侣、居士、俗民或职业演员,也涉及不同社会阶层范围对仪式表演的关注和反应;至于“历史构成”的层面(比如此书最后三章),便是从历时性角度探讨傣族南传佛教节庆仪式音乐,其在共时的环境中的文化交融历史和现实处境问题等等。这无疑令此项研究增加了历史的深度,所论内容也不只限于傣民族内部,更拓展至跨民族、跨国界范围,从而实现作者“对研究对象的微观描写中融入宏观或中观的视角”之愿望。

二、把仪式音乐作为传统音乐的核心,将多学科研究理念整合进对仪式音乐的动态研究中

以往民族音乐学对“文化背景”的强调和对制度文化的重视,对这种“跨文化比较”的仪式音乐研究大有裨益,但民族音乐学在“音乐行为”层面的较少经验,以及在“文化个体的社会性活动”方面的薄弱环节,并不能满足这项具有“以行动描写和

揭示着的文化志"特点的仪式音乐研究。对此,《贝叶礼赞》从"仪式"的角度出发,在民族音乐学已有成果的基础上整合多学科理论,可谓对仪式音乐研究理论架构方面的有益尝试。

由当前仪式学的发展轨迹可知,人类学的仪式理论最初主要集中于神话和宗教的范畴,狭义的仪式一直被作为宗教的实践和行为来看待。自涂尔干(E. Durkheim)以来,绝大多数人类学者趋向于把带有明确宗教意义和喻指的仪式,作为具体的社会行为来分析,考察其在整个社会结构当中的位置、作用和地位,逐渐出现"泛仪式"化的倾向。这种态势打破了以往"神圣"与"世俗"世界之间的完全对立,体现出一种把所有"由文化所定义的行为组合"作为仪式学研究对象的取向。就《贝叶礼赞》选取的两个重点考察仪式来看,这项课题明显受到当前仪式学"泛仪式化"研究倾向的影响。如作者在书中指出,在我国傣族等信仰南传佛教的少数民族地区,许多传统节日具有明显的岁时节日特征,但若从历史上考察,这些节日过去几乎都与寺院的佛教活动有关,只是有的节日随时代变迁演化为民俗节庆,有的仍还保留有不同程度的佛教信仰内容,前者如泼水节,后者如安居节。作者把这两种同时兼有宗教学与民俗学意义的仪式,归于"佛教节庆仪式"的名下,在"神圣-世俗"的二元对立结构关系中,赋于两种节庆以分别偏向于一方的不同含义。这种选择和做法,反映出作者把"神圣"与"世俗"世界加以整合研究的"泛仪式化"倾向。

仪式学研究对于"体态行为"过程的重视,以及对仪式行为因素的关注,也对这本书的研究以有益启发,主要体现在其在超出于仪式学和各艺术学科分支自身形态特点的基础上,找到一种共同的文化语言——仪式行为以及共同的发生环境——仪式表演,并把对仪式行为的考察作为第一性的研究步骤。在对仪式活动过程的描写时,此书重视个体的现场性质和参与者当时的场内体验,把活性的人进行的音乐表演行为和音声形式作为基本描写对象,使其对于"本体"的研究,不仅涉及各种"音响"层面的音乐与非音乐要素,也囊括了各种乐舞和仪式行为。作者认为,仪式上承宗教信仰体系,下涉仪式音乐表演,在仪式音乐的研究中起到某种中介作用;如果把仪式音乐视为由信仰体系、仪式行为与仪式音乐三者缺一不可的整体,那么它就等于占据了精神文化和物质文化的要津,在传统音乐文化中居于核心地位。除此之外,在此书所建构的具体操作步骤方面,作者首先在民族音乐学梅里亚姆和赖斯的相关理论基础上融入上述观念和思想,以及人类学诸多关于"文化模式"研究的理论,并受阐释人类学的影响,将整个研究过程分为仪式"本文"描述分析和"语境"分析两个步骤,在前者中强调和充实"个体参与"的层次,在后者中从内隐的层面把"社会维护"和"历史构成"因素考虑进来,建立起适用于此项仪式音乐研究的具体模式和手段。这些做法,皆体现出作者对跨学科理念加以融合的有意尝试。

以往民族音乐学的发展始终受到人类学等学科的极大影响,而当前仪式音乐

研究这个新兴领域的产生，更是与时下人类学的仪式研究密切相关。从《贝叶礼赞》一书使用的理念和方法来看，作者在民族音乐学这个学科里受到的启发，明显少于从文化人类学等其他学科领域那里汲取的。就此而论，此书的做法启示我们：对中国传统音乐（特别是少数民族音乐）的研究，不妨绕开民族音乐学的路径，直接从文化人类学或其他领域的方法论中借鉴。

三、重视实地考察，把理论与实践紧密结合

《贝叶礼赞》一书的另一大长处，便是表现在“实地考察”（fieldwork）工作的扎实和一手资料的丰富。这使此书具有理论与实践紧密结合的特点。

以研究异文化为发端的人类学（包括民族音乐学）中，对于研究对象的现场观察和参与，在马林诺夫斯基之后得到高度重视，并逐渐成为人类学（民族音乐学）学者的“通过仪礼”（Rite of passage）。当前人类学（民族音乐学）实地考察工作的突出特点，不只是对相关资料和数据的收集和整理，更看重的是研究者在“到场”的情况下对“即时”性活动的参与行为和体验过程，以及在此基础上进行的理解。《贝叶礼赞》的整个研究过程，是以梅里亚姆提出的“实地考察、案头分析和社会科学、人文科学比较”三个步骤为理论参考；但所有对研究对象的描写和解释，首先是以实地考察为前提。此书关注“体态行为”层面，把鲜活状态的音乐表演行为和音声形式作为基本描写对象，这使此项研究更为重视包括作者本人在内的个体参与的现场性质，和参与者当时的场内体验。如是，通过亲身体验的实地考察获得一手资料，便被作者视为建构描述性“本文”的唯一途径。这种做法，的确令作为“局外人”的作者观察和了解到关于“局内人”（研究对象）的更直观的信息和现实体验（可见此书三、四章的对仪式的实录）。然而，若仅是通过现场参与或观察方式获得对“音声”、“行为”的一手资料，还不能算是真正完成人类学实地考察的任务，因为对于人类学学者而言，强调和重视实地考察工作，其目的不仅仅只是为获得声音、影像等方面的资料，而是尽可能无限地了解“局内人”（包括他/她们的观念和行为）、建立起真正的“双视角观照”。对此，《贝叶礼赞》的具体做法，便是在实地参与和体验基础上，不仅取得包括各种要素在内的、仪式与仪式音乐动态展现过程的一手资料；也通过观看仪式、访问和座谈三个具体的层次，获得与被研究者之间的“对话”和“交流”，近可能地增加为对方所有的“近经验”。这般深入的考察工作，给此书的理论分析与阐释，以有力的支持。

在此笔者联想到，国内以往对传统音乐的研究，因为缺乏相关方法论的支持，20 世纪 80 年代之前的音乐考察仅限于对“音声”的收集、记录与整理，并同时具有“音乐普查”或“为音乐创作”的特点。近一个时期以来，虽然学界普遍接受民族音乐学在实地考察方法论的指导、并取得相当成就，但最近几年随着当前录音、录像

手段的完善，或经济条件限制或思想准备不够充分等原因，又使实地考察经验和一手资料的积累，成为许多中青年民族音乐学学者的薄弱环节。《贝叶礼赞》作者在书中坚持实地考察的做法，以及他在此方面的丰富经验和积累，尤其值得同行们学习。

除此之外，笔者还要提及此书的记谱工作。《贝叶礼赞》末尾所附的33个曲例，多是以傣语或巴利语唱、诵的经腔、歌调或乐舞曲，这些曲谱特别是对诵、唱辞的记录和翻译工作，非常繁琐、耗费时间和精力，以巴利语唱、诵的经文更加难记。但杨民康并不以此为借口，他在多位傣语研究专家的帮助下，按国际上通行的学术标准，对这些经文或唱词分别以傣文或巴利语、国际音标记录，对词义直译或意译。在浮躁之风充斥学术界的当前，这种认真、严谨、规范的学术态度和作风，更是令人钦佩。此书的参考书目中包括大量中外文的仪式学、人类学、民族学、音乐学等领域的论文、论著，据笔者粗略统计，仅中文著作就有85部，外文著述有62部(篇)，充分反映着此书视域的开阔和信息量的丰富。

这部优秀的论著也存在某些遗憾与不足。比如此书的主标题以“贝叶”指代包括傣族地区在内的南传佛教文化传统，本来非常耐人寻味，但是书中对“贝叶”或“贝叶文化”一称的由来和特殊涵义的解释，却放在“结论”不显眼的最后一个尾注里，这令不够细心或不太熟悉傣族传统文化历史的读者，很难参悟到个中妙处。又据《贝叶礼赞》开篇所论，探讨“文化传统与当代变迁”是此书的主要研究目的，但从全文来看，作者对“当代变迁”部分的论述还不够充分，内容略欠丰满，最后两章有草草收尾的感觉。在具体行文时，书中常用长句论述，给人以拗口、艰涩之感，文笔稍欠明快；在理论阐述方面，如果某些理论的表述能够做到深入浅出、通俗易懂，相信此书的可读性会更强。除此之外，这本书在图片和谱例的编排上存在一些错误，文字校对方面也有落字、错字等纰漏，希望再版时予以修正。

然而，瑕不掩瑜。《贝叶礼赞》在内容与理论两方面具有的较高水平，为它赢得诸多赞誉的同时，也令许多读者从中获益。我国著名民族音乐学家田联韬先生客观评价它，称之“是一部理论与实践结合紧密、学术理论层次较深的优秀著作”(第4页)；我国著名语言学家和傣族文化研究专家张公瑾先生，也对此书处处渗透的新思想和方法大加赞赏，认为它不仅为傣族文化研究增添色彩，也对民族研究具有普遍意义。(第2页)从这两位来自不同学科领域的学者的评价里，笔者再次感悟到，此书以“仪式”的眼光和观念，为研究音乐的“局内人”与研究文化的“局外人”架起沟通的桥梁；作者借鉴诸多外围学科的理论方法做出的种种探索，更为局内与局外两方面学者都一直想深入探究、但又不得其径的这个新兴领域，提供多种尝试的可能。这或许正是《贝叶礼赞》最可宝贵之处。

(原载《中国音乐学》，2006年第2期)

薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社,2003

仪式音乐研究的重大收获

——评薛艺兵《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》

孟凡玉

人类早期的乐舞活动大多和某种仪式密切关联。比如《吕氏春秋·古乐篇》所记载的"朱襄氏"部落的"五弦瑟"之乐,是因为"阳气畜积"而祈求上苍"以来阴气,以定群生"的雩祭音乐;"葛天氏"部落的"八阙"乐舞,从"八阙"的名称《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》来看,就是祭祀天地、自然、图腾、祖先、岁时等的仪式乐舞。

仪式是人类历史上最古老、最普遍的一种社会文化现象,研究仪式是认识人类文化最重要的途径之一。同样,研究仪式音乐也是认识音乐文化本质以及人类自身的重要途径。因为仪式音乐比普通乐舞富含更多的人文信息,不是单纯的娱乐,而是负载着更为丰富的人类信仰的精神内涵,折射出更为丰富的人类精神世界的光芒。仪式音乐不仅是仪式的重要组成部分,而且是音乐家族中最为古老的品种之一,杨民康先生认为"仪式音乐因其占据了文化信仰和世界观的理性高度在传统音乐中处于核心地位"。[①]因而,近年来,随着对音乐文化研究的不断深入,仪式音乐以其丰富的文化内涵和多姿多彩的形态特征吸引了研究者的目光,成为音乐学研究的重要领域之一。

薛艺兵先生的著作《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》一书,2003年3月由宗教文化出版社出版。该书是作者在其博士论文《音乐的

① 杨民康:《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》,载《中国音乐学》,2005年第2期,第24页。

祭礼——中国民间祭祀音乐的跨地区比较研究》[①]基础上写成的一部研究民间仪式及其音乐的专著，是作者在十多年田野工作的基础上，借鉴音乐人类学理论，运用人类学方法的研究成果，是民族音乐学理论和方法与中国传统文化研究相结合的产物，也是近年来仪式音乐研究最为重要的成果之一。

本书分为上下两篇。在上篇(1—3章)中，作者系统地构建了关于仪式音乐研究的理论和方法，对仪式现象、仪式音乐的相关问题都作了理论探讨，为下篇提供了一个理论基础和方法框架。

在第一章第一节对仪式行为进行解释时，作者把“仪式”定义为一种“超常态行为”，作者说：

> 当原始狩猎部落的一群人杀死一只野山羊，将整只羊放在燃烧的火堆上烧熟后分食时，我们只会认为这种行为是他们为果腹而进行的一次日常活动，不会把它当作是一个仪式。然而，当有一天这群人同样杀死一只山羊，用羊血洒地，将羊尸焚烧，于此同时还跪拜天地，口中念念有词……。显然，他们这次并不是为果腹而进行的日常行为，而是超出日常行为方式的一次不寻常的活动。[②]

这里，作者用平实的语言揭示出“仪式”的本质内涵：仪式则肇始于仪式化(ritualization)，当人类将自己的某种姿势或姿态赋予意义，将它变成交流的手段或表演的形式而使其功能性的实用价值退居次要地位时，这种姿势或姿态就已经被“仪式化”了，超越实效和实用目的的非常态行为，动作的目的在于表达某种情感或表现某种意义，这就是仪式的实质，从而凸显了仪式的精神内涵。

作者在解释“仪式情景”时，提出“仪式是虚拟的世界”的观点，具有“表演性特征”：

> 无论表演手法是求真还是虚拟，归根到底，表演的本质是虚拟性的。仪式的虚拟性特征，除了仪式行为方式(即表演)的虚拟性外，也体现在仪式场景的虚拟性。比如：祭祀仪式场所的神像是对神的虚拟、祭坛和祭场是对神圣空间的虚拟……仪式的表演，就是在这种虚拟场景中的虚拟表演。(第30页)

作者进一步指出：

---

① 香港中文大学哲学博士学位论文，完成时间2002年7月。

② 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003，第9页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

> 在仪式中，形式是虚拟的，而感受是真实的……仪式表演者不仅在表演神话，而且从表演的情境中感受神圣。他们在表演着“理想世界”的同时，也将自己融入这个理想世界的“真实”感受之中。
>
> 在虚拟中感受真实，这是一种特殊的行为，一种特殊情态和特殊心态的行为。（第 31 页）

这就把仪式场景的虚拟性和情感的真实性对立统一的矛盾本质揭示了出来。虚拟和真实，其实是作者用“融入”与“跳出”两种观察方法、从“主位”和“客位”两种认识角度、用“局内”和“局外”两种体验身份所得出研究结论。在深深融入其中的“局内人”来说，“局外人”看来是“虚拟”的一系列物件与它们所虚拟的对象是可以达到一体化的“真实”的，在这种情况下，神像不再是神的虚拟，神像就是神，或者说通过一定的仪式之后神已经附着在它的虚拟物之上，成为一种“实时”的现场存在；祭坛和祭场不再是对神圣空间的虚拟，祭场中布满神圣而成为不可亵渎的神圣场域。不过，局内人、局外人对此情此景的虚拟或真实的感受与判断仍是不同的，这就是产生虚拟和真实判断分野的根本原因。

在解释“仪式功能”时，作者借鉴文化人类学家维克多·特纳（Victor Turner）、爱弥尔·涂尔干（Emile Durkheim）、拉德克利夫-布朗（A. R. Radciliffe Brown）等人的研究成果，提出“仪式是社会的表象”，并结合中国社会传统礼乐的具体实践，指出：

> 在古代中国，“礼乐”不仅仅是哲学思想，它还是一种社会实践，是处理人与神、人与鬼和人与人三大关系的一种重要手段，是贯穿于整个中国古代历史过程的一种风俗、一种制度、一种文化。（第 51 页）

这里对中国古代礼乐的实质作了深刻的揭示，这对研究中国的礼乐制度、理解礼乐功能、把握礼乐实质有着重要意义。

作者在讨论仪式音乐的功能时，从两种角度入手，一种角度是从局外人立场用“客位观”（etic）分析仪式中音乐可能达到的功能，另一种角度是从局内人立场用“主位观”（emic）研究仪式行为者希望音乐达到的功能。从前一个角度看，作者赞同涂尔干“膜拜本身就是美的”观点，认为仪式音乐主要的功能体现在“美感功能”方面，同时也指出所谓的“美感”在不同的文化语境中是有很大差异的：

> 人类的美感体验与特定文化和特定的审美传统有关，没有一个客观的标准，文化和传统的差异是造成美感差异的主要原因。在一种文化中，优美的乐声是美感的标准，而在另一种文化中，刺耳的噪音可能会获得更高的审美价值。

这里,作者既肯定了仪式音乐的审美功能,又指出美感的相对性特点,纠正了否定仪式音乐具有审美功能的理论倾向,又借鉴文化价值相对理论,指出审美标准相对性的客观事实,非常合理地解决了仪式音乐的"审美"困惑。

从第二个角度研究仪式音乐的功能,作者认为"这并不取决于音乐声音本身,而是取决于音乐使用者的功能取向,亦即取决于在仪式环境中奏唱和听赏音乐的人们期望音乐发挥何种仪式功能的意向。"(第106页)在指出仪式音乐是"创造仪式情绪氛围、沟通神灵世界的文化符号"的同时,通过对附体现象的研究,指出:"附体必须依赖附体者本人的精神感知、意识迷幻和由此引起的超常态身心变化,音乐只是诱发、激发或维持附体的一种外力,一种附加力量。"(第103页)客观地评价了音乐在仪式中的实际作用情况。

作者在上篇的最后一章"祭祀仪式及其音乐的分析方法"中提出"信仰－仪式－音乐三重认知"、"结构－过程两维分析"、"仪式意义的多向解释"方法,构建了对祭祀仪式及其与音乐的关系作深层理解、具体分析和文化阐释的一套方法体系。其中,作者提出的许多见解对祭祀仪式及其音乐的分析有着普遍的指导意义,如"观念、行为、效应"文化事件三要素及其在祭祀仪式中的具体表现形式"信仰、仪式、效应"的对应关系、对曹本冶提出的"近——远"、"内——外"、"定——活"这三对"两极变量思维"理论的进一步阐发,"凡俗阈"和"超凡阈""两阈结构"模式,祭祀仪式的"三步骤"原则、祭神仪程的"多段体"程序,仪式场域的多重意义等等。

下篇(4—9章)运用上篇提出的理论和方法,对中国五个不同地区中五种不同类型的民间祭礼及其音乐作了比较研究,把中国民间祭祀乐舞划分为部落型、宗族型、乐社型、雇用型、庙会型五种类别,在扎实的田野考察前提下,在对祭祀仪式音乐的音乐民族志式工作的详细记述的基础上,对青海同仁六月会仪式、广东潮州拜老爷仪式、河北冀中坐坛仪式、香港新界太平清醮仪式、福建泉州天后庙会和河北易县后土庙会作了综合比较,深入探析了中国民间音乐祭礼的本质特征。

从下篇所选取的研究对象来看,作者在课题预设的限定"民间祭祀仪式"范围内,着眼于中国民俗中与祭祀活动和民间信仰密切相关的仪式音乐,把研究对象置于中国民间传统信仰的大背景之中作多角度、全方位的考察与研究。和民间祭祀仪式密切相关的民间信仰是中华民族信仰的精神脊梁,"'民间信仰'(folk religion beliefs),是指散播于中国民众中的精神信仰体系,它是在漫长的历史岁月中形成的,以儒、释、道三教教义为核心框架、延伸演化出的信仰体系,其中杂融了古老的祖先崇拜、神灵崇拜、自然崇拜、图腾崇拜、超自然力量的巫术观念和生活禁忌"①,

① 张振涛:《走进西部 体验仪式》,载曹本冶主编《中国传统民间仪式音乐研究》(西北卷),云南人民出版社,2003,第28页。

它散布在草根阶层，历史悠久，早已溶化在中华民族精神的血液之中，成为指导中华民族行为准则的“集体无意识”。因而，民间仪式音乐研究对揭示中国普通百姓的精神世界具有更大的价值。

该书是音乐人类学理论和中国传统音乐研究实践紧密结合的典范性著作，无论是理论深度，还是论域广度，均有新的突破。笔者认为该著主要有以下几个方面的突出特点：

1. 综合比较方法的运用。众所周知，民族音乐学的前身是“比较音乐学”(Comparative musicology)，从1885年阿德勒(Guide Adler)在德国《音乐学季刊》创刊号上提出这个学科概念至1950年代“民族音乐学”(Ethnomusicology)正式取代“比较音乐学”，产生了许多重要的比较音乐学学者，如亚历山大·埃利斯(Alexander John Ellis 1814—1890)、霍恩博斯特尔(E. M. V. Hornbostel 1877—1935)、萨克斯(Curt Sachs 1881—1959)等。依据1885年阿德勒的定义，该学科的学术理想是“对地球上各种人群的音乐作品，尤其是民歌，进行比较，并根据它们的各种形式进行分类”。①但正如后来的许多学者批评的那样，“它并没有进行比其它学科更多或更少的比较。”②

在薛艺兵先生的这本书中，“比较”是一个重要的研究视角。首先，五种类型的仪式音乐分类就是比较研究的结果，是综合了各种仪式音乐类型之后得出的结论，全面的综合比较是连接五种类型仪式音乐的内在纽带，使得五种类型的仪式音乐因为比较的存在而成为一个有机的整体，而不是孤立地研究某一种类型、某一个地区的仪式音乐。其次，书中辟出专章(第九章)对五种类型的民间祭祀音乐进行综合比较，涉及到音乐形式、音乐传承与归属、音乐表演人等多种因素的综合比较，真正实现了“比较音乐学”的“比较”研究方法。

2. 音乐本体与相关文化并重。自20世纪50年代末以来，民族音乐学者分成了两大阵营，一部分是以梅里亚姆为代表的有着人类学训练的学者，另一部分是以胡德为代表的具有音乐学背景的学者。前者重视整体文化的研究，比如梅里亚姆1960年提出，人类学家在定义民族音乐学时，应将其视为“文化中的音乐研究”，1973年，他还将定义修正为“作为文化的音乐研究”。后者注重音乐本体的研究，例如，胡德强调对一种外国音乐语言的掌握，即具备“双重音乐语言能力”，他提出：“民族音乐学是一个知识的领域，其目标是音乐的物理、心理、审美和文化现象的研

---

① Merriam, Alan: Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: an Historical-Theoretical Perspective, *Ethnomusicology xxi*. 1977, p. 189.

② C. 萨克斯：《比较音乐学——异国文化的音乐》，俞人豪译，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，1985，第39页。

究。民族音乐学家是把有关音乐的知识作为根本目标的学者”。[①]这两种研究思路也影响了我国的民族音乐学研究，现阶段这两种流派的研究成果在我们的民族音乐研究中均有体现。

薛艺兵先生的这本书很好地平衡了这两种流派的研究方法，是胡德传统和梅里亚姆传统的有机结合。书中既有深透的文化研究，特别是与信仰、祭祀相关的人类文化现象，又拿出了音乐学家的看家本领，对音乐做了大量的分析，据笔者粗略估算，书中所插谱例36首(条)，其中包括旋律谱例和节奏谱例，并且全部是作者自己的记谱。

3. 理论建构。建构一个完整的仪式音乐研究理论体系，是这本书的又一个突出特点。上篇“仪式和仪式音乐研究的理论与方法”所构建的关于仪式音乐研究的理论和方法，不仅具有学科建设的理论意义，即，对作为准宗教音乐的民间仪式音乐研究的学科理论建设具有重要价值，同时也具有方法论的普遍指导意义。其本身自成体系，可以看作是一篇独立的研究成果。

对于表现形式上千变万化、形形色色的仪式音乐，就如同作者的另一部文集的名称——《在音乐表象的背后》一样，探寻音乐表象背后的真正含义是作者的学术追索目标，因而，比客观描述音乐事项更为艰苦的求索在所难免。发现事物的外表征象相对容易，要透过现象发现它的本质，没有深厚的理论修养，没有长期的理论和实践积累，几乎是不可能的，因为本质总是被各种复杂的表象所深深的包裹在它的内部。薛艺兵先生以其长期从事民族音乐学田野调查作为依托，以国际民族音乐学的历史成果和当代前沿理论为参照，以自己对人类文化现象的深刻、冷峻的独特思考为基础，全面梳理了仪式和仪式音乐研究的理论与方法，深刻揭示仪式音乐的独特文化内涵，达到了相当的理论深度，必将在指导该领域进一步的研究方面发挥巨大作用。

4. 论题广度。对仪式音乐作大面积、广地域的多角度、全方位考察与研究，同样是本书的一个突出特点。本书在选择研究对象方面，有着与众不同的独特之处。在下篇中，作者通过对青海同仁，广东潮州，河北涞水、易县，香港泰亨乡，福建泉州五个省区的不同类型的仪式音乐对比研究，把仪式音乐划分为五种与此相对应的不同类型：部落型、宗族型、乐社型、雇用型和庙会型，从而凸现各种类型仪式音乐的各自特点和它们共同的本质特征。

做这种跨地域、大范围的比较研究需要深厚的学术积累和宏大的学术魄力，在

① 原文：Ethnomusicology is a field of knowledge, having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic, and cultural phenomenon. The ethnomusicologist is a research scholar, and he aims primarily at knowledge about music. Training and research Methods in Ethnomusicology, Ethnomusicology Ⅰ/Ⅱ. 1957, p. 2.

民族音乐学的研究中并不十分多见。但是，作者不是在冒险尝试，而是在胸有成竹的深思熟虑基础上作出的抉择，而决策的基础就是作者深厚的理论修养和多年来扎实的田野工作积累。

论题广度还体现在本书上篇对中外人类学、社会学、宗教学、民俗学、解释学、符号学、语言学、音乐学等多领域的理论和研究成果的广泛涉猎、系统梳理与精华萃取。站在巨人的肩上，使得该著作显得十分厚重。

5. 精品意识。该书写作所具有的精品意识，是可以从字里行间读出来的。只要你亲自读读这本书，就可以发现该著作的确是作者的严谨治学态度、扎实工作作风、敏锐学术洞察力的充分体现和有机结合。书中的仪式音乐考察都是作者亲自采集的基础资料，有些是前后超过十年的长时间多次反复考察的成果，比如对冀中音乐会的考察，对广东潮州拜老爷活动音乐的调查。对前者的考察，从 1987 年起至本书出版，历时 15 年，其间的考察，已很难用次数来衡量，可以说足迹遍及冀中大地，是 20 世纪 80 年代以来，中国民族音乐学研究田野考察工作中历时最长、最为深入的典范。对后者的考察也经历了从 1990 年至 2001 年跨度达十多年的对比考察。清华大学教授王小盾先生在一次讲课中说：一部著作的价值，取决于所凝聚劳动的多少。这话是非常有道理的。只有千锤百炼，才能创造精品。该部著作可谓是十年一剑的上乘精品之作。

人无完人，金无足赤。笔者认为该书也存在某些不足之处。例如，书中对“仪式音乐”概念的界定，就令笔者觉得不够理想：

> 仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。（第 69 页）

研究仪式音乐多年的民族音乐学家杨民康先生在承认该定义“无疑有其非常积极的意义”[①]的同时，认为“该定义所提出的观点涉及了仪式音乐作为传统音乐具有的艺术形态共性标准的一面，而未顾及其因与宗教文化相关而具有的独特个性（或特殊性）和作为文化形态共性标准的仪式行为等另两个方面”。[②]事实上，作为“音乐”的下位概念，如同“音乐”本身很难界定一样，“仪式音乐”也是难以界定的。显然，薛艺兵先生也注意到了他这个界定的问题之所在，接着就坦陈“这个定义还存在着理论与实践之间的某些差距。很明显，这一定义是从我们研究者的‘局

① 杨民康：《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》，载《中国音乐学》，2005 年第 2 期，第 23 页。

② 同上，第 27 页。

外观'出发(的)"(第69页),并指出:

> 正如奈特尔(Nettl)已经意识到的:"一个社会没有一般意义上的音乐概念这一事实,可能意味着被民族音乐学家通常归纳在'音乐'名下的许多活动其实不一定和这个术语相符。"(第70页)

作者的补救措施是随后引入了曹本冶先生的"ritual soundscape"(直译为"仪式的声音环境")概念,意在"把仪式中音乐的和非音乐的所有声音现象都纳入我们的观察视线之内",排除何为"音乐"困惑的同时,拓宽研究的视野,有利于更加细微地研究一般声音和音乐声音对仪式可能产生的不同效应。

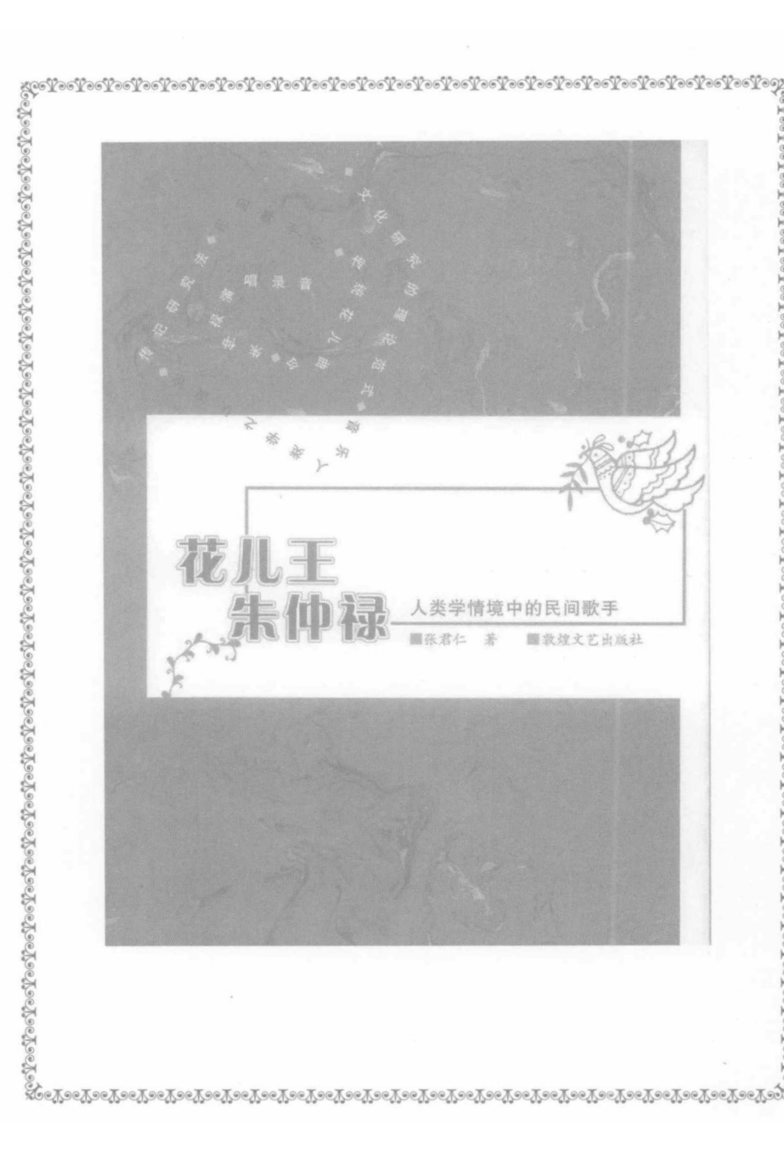
然而,稍感遗憾的是,作者在该节结束时仍基本维持了这个定义,只是在原文之后增加"仪式环境中的各种声音都可能具有'音乐'的属性而成为仪式音乐研究的对象"一句。笔者认为仍有继续完善的余地。在此,笔者不惴浅陋,班门弄斧,试修订如下:

> 仪式音乐是研究者为了研究工作的开展,根据自己对音乐概念的理解,对应用于仪式中的某些声音的归类与指称。仪式音乐与仪式进程配合,在不同的仪式中发挥着不同意义的重要作用。仪式音乐在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合,可对仪式参与者产生特定的生理和心理效应。仪式环境中的各种声音都可能具有"音乐"的属性而成为仪式音乐研究的对象。

另外,上篇第三章"祭祀仪式及其音乐的分析方法"是整个上篇乃至全书的重要核心之一,与上篇的第一章"解释仪式现象"、第二章"解释仪式音乐"并列成章似乎关系不够顺畅、合理。作者在第一章所引述加拿大仪式学家罗纳德·格兰姆斯(Ronald L. Grimes)的六类仪式分类中也没有提及"祭祀仪式",似乎在第三章开始时应对"祭祀仪式"做出界定,同时把"祭祀仪式"与前两章"仪式现象"、"仪式音乐"的关系理顺。书中还存在个别校对上的瑕疵,如41页第11行"极少数"误作"机少数",120页第16行"还愿"误作"还原",373页第9行"沈阳"误作"沉阳",386页图片下说明"泰亨乡太"多一"太"字,518页第18行"状态"误作"装态"等。

瑕不掩瑜,这些并不妨碍本书作为近年来一部重要的音乐人类学研究成果的学术价值,尤其是对仪式音乐研究,该书的出现必将会把仪式音乐研究推向一个新的、更为深入的发展阶段。

(原载《中央音乐学院学报》,2005年第4期)


花儿王
朱仲禄
人类学情境中的民间歌手
■张君仁　著
■敦煌文艺出版社

张君仁:《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》,敦煌文艺出版社,2004

评张君仁《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》

杨叶青

2007年12月22日,85岁的"花儿王"朱仲禄先生在青海西宁家中辞世。朱仲禄是把花儿艺术推向世界的功臣,他见证并亲历了花儿由山沟走向世界舞台的全过程。张君仁博士的《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》(敦煌文艺出版社,2004)是对朱仲禄一生花儿事业的传记,不仅翔实地记录了朱先生的生平、花儿道路,更将其一生演唱的作品以文字的形式永远地留给了后人。在此著作出版几年后的今天,在朱仲禄先生逝去的日子里,深入地认识这部著作的诸多方面,无论是对缅怀先人还是提升音乐研究的理论高度都是有益的。

一、著 述 简 介

张君仁教授攻读福建师范大学音乐人类学博士学位的毕业论文《花儿王朱仲禄——对一个民间歌手的音乐人类学实验研究》,2004年6月由敦煌文艺出版社以《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》为名出版。本书是对朱仲禄这位民间歌手的专题探讨,通过对其个人经历和所作所为进行客观的描述和主观的解释,从音乐人类学的独特视角,对一个特定文化现象中的诸种关系进行分析。此书的出版在为我们贡献了一部花儿文化遗产的同时,进一步确立了音乐人类学的学科名称、理论方法和一种音乐人类学的传记研究方法。也为民族音乐的研究提供了一个可资借鉴的视角和范式。正如乔建中先生所言:本书"以一个很具有代表性的民间歌手为研究对象,通过其生活经历、传唱实践和创造性艺术成就,探索其与特定歌种之间多方面的渊源关系,这在国内以往的民族音乐学研究中还是一个

空白。”

著作由紧密联系的三个部分组成:第一部分作者以“传记研究法”为基本方法，以花儿王朱仲禄的人生历程为主线，全面考察了歌手、花儿、社会、历史、政治等一系列相互关联的诸种关系;第二部分是本书的理论基础，在理论上给本研究予以学科定位，将本研究归于文化研究领域，借鉴解释人类学的理论和方法，以“人”及其“文化”的创造与被创造为认识论基础，从音乐人类学的独特视角，考察“民间歌手”这一概念的内涵与外延;第三部分是以乐谱的形式对花儿王朱仲禄一生作品的记录，共记录了歌词172首，谱例175首。

二、著述的特点

感慨这部著作厚重的同时，我们可以看到此书有诸多创新与填补空白的特点，也是其成功之处。

一、研究对象的代表性

本书的研究对象朱仲禄是西北地区群众公认的“花儿王”，并非一般意义上的民歌手，是他所处时代的花儿艺术的杰出代表，正如张君仁博士所言:“‘民间歌手’即是那些拥有‘民间歌曲’的、具有口头创作传统和演唱历史习惯的社会群体之中的，能够在民歌演唱方面起示范和标准作用的个别或一部分。”朱仲禄正是这样一位有着丰富的人生经历、全方位的修养、能够对花儿演唱起到“示范”或“标准”作用的对花儿艺术有杰出贡献的颇具代表性的民间歌手。此书选取代表性的研究对象是论题成功的基础和保证。

二、研究者与研究对象的融合性

本书的另一特点是:作者成为“局内人”以被研究者的角度感受文化的同时，又以“局外人”的身份和视角客观真实地记录研究对象的一切，尽可能地避免研究者本身的文化干扰，最大限度地逼近真实。同是西北人的张君仁与朱仲禄有共同的文化背景，关键之处更在于张君仁作为朱仲禄生前最后一个徒弟，与朱先生学习花儿，直接融入了朱仲禄的生活、艺术圈。本书第一部分朱仲禄的人生传记乃是师徒二人共同完成的，这样的体会、研究当是最令人信服的。

三、研究方法的特殊性

本书用的是一种在文学、历史社会学中可以见到的，但又区别于它们的一种“传记研究法”。通过分析朱仲禄的艺术人生经历，折射出他所代表的花儿艺术的发展历程，从中分析出一种艺术与拥有者的共生关系，进而分析出艺术与其拥有者所处的文化背景的关系。本书的传记法的特殊之处还在于“生前立传”，不是他人为立传对象立传，而是研究者与研究对象共同完成的，以被研究者自述亲生经历和艺术感悟为基础，通过研究者如实的记录与理论的提升得出被研究者艺术人生的

真实写照。

四、理论构建的逻辑严密与层进性

本书的第二篇是理论部分，以严密的逻辑和逐层深入的衔接，为分析研究对象奠定了坚实的基础。首先，在论证音乐人类学、民族音乐学、比较音乐学的关联与区别的基础上，确立了音乐人类学的理论、方法为本书的基础；接下来，著者以音乐人类学的方法论证了音乐研究的对象是“人”，即“以人为本”的认识论，进而合理地提出了“传记研究法”作为本书的基本方法，在为音乐研究提出了一个新方法的同时为下文作了铺垫；传记研究法确定后，著者很严格地逐层剥离地将花儿文化的最终代言确立在了“花儿王”朱仲禄身上，以分析朱仲禄的一生来找寻花儿文化发展的脉络。整个著作的理论体系逻辑严密、浑然一体。

五、研究资料的翔实性

在著作的第三篇，著者以其扎实的音乐基本功和坚韧的毅力为我们奉献了歌词172首、谱例175首。任何研究都是通过对部分的研究来找寻整体的规律，所以部分的范围越广、数量越多，以此得出的结论也越具代表性。本著作在详尽地记述朱仲禄艺术人生的同时，作者以穷尽一切资料的态度，搜集一切与朱仲禄相关的影像、文字、图片资料，为更准确地分析朱仲禄与花儿有了更充分的依据。

三、著述的贡献

一部好书可以如实地呈现历史，可以展现我们所不知的资料，可以总结前人的经验，更可贵之处是可以给我们一种认识世界的新观念、新方法。张君仁博士的这部著作集这些于一身，无论在保护文化、传承历史还是在为我们提供一种研究音乐的新方法、新观念方面都是有积极贡献的。

一、文化保护、传承的贡献

朱仲禄代表了一个花儿时代，他的存在已不是他个体的存在，而是一种花儿文化的象征，对他的记录就是对花儿文化最有效的保护与传承。

二、学科建设的贡献

音乐研究已成为多学科综合的工作，人类学、语言学、社会学、历史学、民族学、考古学等学科被综合运用到音乐研究中，并且起到了越来越关键的作用。本书在重申“音乐人类学”即以人类学方法研究“人类的音乐”，研究“音乐中的文化”和“文化中的音乐”的基础上还强调音乐人类学研究文化的同时并不忽略音乐分析本身，而是在分析音乐本身的基础上，通过音乐认识人类文化，认识与音乐相关的各种联系，进而认识人类本身，认识人类是如何创造、运用这一特殊的文化符号的，以及音乐这一现象是如何与人类的生活、生命联系在一起的。此书的理论体系对音乐人类学学科建设有积极的作用。

三、认识论、方法论的贡献

此著作另一贡献在于为我们强调了音乐人类学研究“以人为本”的认识论，即以人的生物性存在为本；以人的文化创造与被创造的根本特性为本；以音乐为中介的人与人之间的社会关系为本；以人类艺术创造过程中理性与非理性、情感与理智相统一的客观实际为本。从此点而言此书“以人为本”的认识论将所有音乐研究的目的进一步明确起来，而不仅限于音乐人类学科。本书提出了一种针对音乐家个体的“传记研究法”，采用传记的文体形式，以个人的生命历程为主线，记述和描绘作为音乐家个体一生的经历、作用和贡献。传记是一种手段而不是目的，通过传记研究音乐文化，研究人与文化的关系。本书将“传记研究法”引入音乐研究之中，为后人的研究增添了新的方法与途径。

四、著述的不足

在认真研读过张君仁的博士论文原文后，发现以《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》为题出版的这部著作存在一小小的不足：原博士论文分为上下两册，上册分为理论篇和实践篇两部分，下册附录是朱仲禄演唱的花儿曲令集。其中理论篇就是层层递进的理论论证，为下文传记打下理论基础；实践篇就是朱仲禄艺术人生的传记，是在理论篇基础上引出的；附录作为作者的另一项研究成果而展现出来。在正式出版的著作中，全书分成了上中下三篇，虽内容未做大的改动，但朱仲禄的传记放在了第一篇，而后是理论论证的中篇，在理论论证中仍然是层层推进的为传记的铺垫。做此安排也许是为增加著作的可读性，以朱仲禄的丰富经历吸引读者，而不至于一开始就是艰涩的理论。但作者在完成博士论文时花费的心机是可想而知的，为合理地、逻辑周密地从理论引入实践是不容易的，出版时这样的安排似乎忽略了原文的整体构建，以至于在序三中李曙明先生会有“文章似有脱节”的最初疑惑。

结　　语

一部好书凝聚了作者多年的心血，《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》的出版正是张君仁博士多年研究花儿音乐文化的成果，在钦佩其严谨的态度，广博的学识、坚韧的毅力的同时，我们更应从著作中获取一切有利于我们做好音乐研究工作的养分。著作在为后人留下了大量宝贵的花儿文化的同时，提出的音乐人类学的理论、方法；以人为本的认识论；针对音乐个体的“传记研究法”等都将进一步丰富音乐人类学的理论、方法体系。

（原载《人民音乐》，2009年第6期）

上海高校音乐人类学E-研究院

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

[修订版]

音乐中的文化与文化中的音乐

洛　秦　著

罗艺峰 导读

INSTITUTE

上海音乐学院出版社

洛秦:《音乐中的文化与文化中的音乐》,上海书画出版社,2004 年初版,上海音乐学院出版社,2010 年修订版

睿智的唱和:评洛秦与罗艺峰的对话

——《音乐中的文化与文化中的音乐》读后

张澄宇

这是一本引人注目的书,一本洛秦关于音乐的"心灵袒露"和"思想自传",一本罗艺峰系统传达文化人类学观点价值的书。

本书为在民族音乐学道路上探索的师生们,也为爱好世界各民族音乐的人们提供了一个崭新的思维空间。它既不是书斋的"学问",也不是精英们居高临下的"研究",而是音乐与文化缘分的言说。一面是洛秦充满趣味又寓意深刻地叙事性描述,另一面是罗艺峰从哲学、民族音乐学专业理论以及美学的视角做的学科内部的解析和阐释。他二人前呼后应,为读者把音乐人类学讲了个清清爽爽。

洛秦的自问引开了一系列带有哲学性的音乐上的思考。音乐是什么?音乐从哪里来?它又到哪里去?全书五个章节都围绕这些话题展开,手起刀落,把诸多问题一一割剖得干干净净。

从洛秦的叙述中,我们体会到欧美学者在企图解释非欧美音乐等世界各民族音乐时的有心无力。问题出在哪里?不可否认,西方记谱法的传播与发展虽然为记录世界范围的音乐作出了一定贡献,但实际上带来的负面影响也非常之大,比如影响到各民族传统的传承方式的改变,作品创造性受到限制等。一定要记谱才是"高文化"的音乐?一定要记谱才能研究"他文化"的音乐?

奈特尔说:"用西方的记谱法描写非西方音乐时,我们常常把适合与不适合的方法都强加于非西方音乐的结构上。所有这些理由,可以说是记谱法的地位和西

方音乐的高贵，这些就是西方音乐思想中的主要价值所在。"[①]难道就没有体现中国以及东方各文化主要价值的研究方法了吗？民族音乐学能否发明或找到一双鞋，可以套在全世界的音乐上？为了穿上这双鞋，是不是得把大家的脚修一修，削脚以适履？

面对难以诠释的他者音乐文化，欧美学者渐渐放下了社会达尔文主义的大旗，认识到歌剧与交响乐不是人类唯一完善或复杂的音乐形式。记谱法只能记录或提示自己文化体系的音乐作品，虽然它们是人类音乐文化发展史中的一种成就，但不具世界普适性。

民族音乐学的诞生解除了人类的一些困惑。罗艺峰在前三篇导读中，分三个阶段(比较、民族、文化)清晰地简述了民族音乐学这一学科的发展史、思想史、每一阶段的重要人物和研究对象与方法的变更。一种学科与其方法的形成与转变不会横空出世，它的诞生将经历一次又一次的外界压力与自我反省。书中，学科历史的叙述构建了一个很好的理论框架，使我们可以更好地理解洛秦的观点。

直至当今，"当代人文思想正在经历一场深刻转折……人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。所以，音乐中体现了文化，文化中包含了音乐。不同的社会结构和属性影响音乐的形式和它的内容；不同的音乐行为方式体现不同的社会的结构和属性；不同的社会因素影响着音乐行为的执行者——音乐人。"[②]

用梅里亚姆经典的三分模式："概念——行为——音响"[③]来贯穿自己的论述，洛秦意在纠正一些历史遗留下来并有人仍在使用的不正确的音乐观念。音乐概念的形成和行为的执行都不能脱离社会的形态，因此，洛秦叙述了几种社会形态，指出存在着不一样的社会形态势必导致各种音乐文化概念的不一。

罗艺峰则赶来凑趣，指出："许多人实际上是在完全相异的文化概念上理解同一个问题，在完全错开的思想层面上争论对音乐的理解"。他也围绕梅里亚姆的三分模式援引人类学、民族音乐学的诸多观点，说明按照西方音乐本体标准研究并不能解释所有不同社会形态民族的音乐文化概念，"必须把音乐植入其原生的文化土壤中，通过音乐来观察和发现具体的个人或族群在其文化中的思想、观念和行为。"(第48页)

这种认识完全不同于从前社会进化论中将非欧洲音乐文化看作欧洲音乐的史

① [美]布·内特尔：《西方音乐的价值与音乐民族学的特征》，赵志扬译，载《中国音乐》，1991年第3期，第27页。

② 洛秦：《音乐中的文化与文化中的音乐》，上海书画出版社，2004，第5页。后文仅标注引文的页吗者，均出版此著。

③ Alan Merriam, *Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964, p. 31.

前文化。这个变化很重要,它说明,为了认识世界各族群的音乐文化,中国学者的音乐思想武库已经更换了装备。

值得关注的是罗艺峰对中国民间音乐研究的学术现状的认识。他指出中国民间音乐研究与作为外来学科的民族音乐学并不是学科谱系或学术嬗递的关系,二者实际上前后不一致,我们民族民间音乐研究有着自己强烈的中国特色。我国许多学者都曾讨论过这个问题,如杜亚雄在《"采风"还是"田野调查"》。为什么学者们要费劲弄清楚这点,很显然,它的重要性在于对民族音乐学研究目的的理解和方法的运用。

洛秦讨论"观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上,另一方面体现在对音乐功能和价值的认识上。"(第 34 页)在让人回味的几个例子中,凯奇的著名钢琴作品《4 分 33 秒》最为极端。我们曾一再的讨论这部类似行为艺术的作品,最后音乐界依然把它作为一部音乐作品来看待,而实际上,它没有一个音符。在传统的音乐观念上来说,它不成为一部作品,而它又被称为"二十世纪的音乐文化、音乐哲学和音乐观念的产物"。凯奇这一实例给人的启示是——"人是观念的动物,观念决定我们的行为,观念决定我们的态度,观念甚至决定了我们的音乐价值观。"(第 15 页)人的观念转变,行为也随之改变,行为有所改变,产生出的音乐作品就变了一个花样。熏习既久,我们的态度(价值判断)接受或继续这种花样,并把它视为传统。

说到转变,不仅个人的音乐观,整个社会的观念同样在"破"与"立"的状态中行进转换。"音乐的社会价值判断是一定社会对一定音乐活动的认可和接受的标准或规定。这种判断的标准是在特定的社会观念和意识下产生的。"即算是社会"正统"的文化观念也是暂时的,也在变化。美国黑人爵士音乐从奴隶的小调成为了大学课堂里的"古典"音乐,就是很好的例子;中国旧社会时期的阿炳在街头拉奏的《二泉映月》,现在也经常代表着中华传统音乐之精华。说不定当前的流行歌曲将来也有机会登上大雅之堂。认识"更替着"的文化中的音乐是件充满乐趣与想象的事情。

在第二章音乐的表达功能一节中,洛秦谈到音乐与语言的关系。"中西两种不同的'文'与'乐'的态度是和各自的语言性质有着根本性关系的。中国语言是一种声调语言,它自身的'音乐性'一方面限定了中国的曲唱发展为完全纯音乐的声乐形式,另一方面却也是为中国民族的曲唱建立了坚实的基础,而成为了自己的风格特征。"欧洲语言则属拉丁语系,不规则的重音和可以分离的音节,在语言功能上没有为音乐产生直接影响。所以,欧洲音乐可以脱离文字和语言,走纯音乐的路线。智哉斯言,这就很清晰地指出中西语言与音乐关系的不同,不仅让我们了解到音乐与语言千丝万缕的联系,更能启发那些从事于民族音乐的工作者从语言角度深挖更多民族音乐的规律。

比起音乐与语言的渊源，音乐对人的社会化作用更加潜移默化。“对音乐的认识是在一个人的社会化过程中承袭下来的，这种过程可以说是自觉，或者是不自觉地。不自觉地接受对一种音乐的认识，是在特定社会文化里耳濡目染中形成的。从家庭、学校、政府和整个社会的语言和宣传中有意识或无意识地给音乐确定了性质。”(第53页)于是，人的音乐观念是社会化的，社会使他对音乐做出判断。这样，我们便不难理解，在同一个社会，每个人对音乐的态度大多取决于他所接受的社会给他的教育。这正是为什么当代民族音乐学的学术趋势与历史、社会构成以及音乐人所处的环境紧密挂钩的潜在意义。

罗艺峰先生也在他的导读中与之唱和，他结合“蓝田水会”、马来皇室的“诺巴”古老音乐仪式以及我国少数民族的“古歌”等音乐文化现象，强调“音乐的文化故事与社会政治结构和文化结构往往有着隐伏的同构关系，音乐的象征意义和结构价值是研究这些故事所特别关注的。”这显然是问题的另一种表述，庖丁解牛，从不同的角度游刃有余地强调一个社会的音乐的研究可能揭示出的社会学意义。

“音乐的象征中包含着表达和交流”，而这种交流只能在特定条件下达成。哪怕在中国本土，都鲜明地存在这样的情况。如，江南丝竹、广东音乐在国外常常赢得华人们的喝彩，而捧场的老外却多半不懂得国人的唐装情愫。换句话说，即使在中国的不同民族之间，西南山野里的“窝热热”演唱者也不太容易理解西北人“走西口”的苦苦深情。音乐所象征的意义扩大成了一种情感和民族认同的标志。这种认同在越来越多的人口迁徙和民族散居(如犹太人、吉普赛人)的情况中，清晰地呈现在我们面前。

而作为音乐“内涵”的个性化感受，也常常离不开某种场合、环境、情绪因素，离不开作品本身的深广内蕴。欣赏音乐完了，你会产生思考，会根据自己的经验体会对比着音乐里所出现的本来不可确定的情绪。从音乐本身的不确定到你内心的确定性，这种确定性来自个人的内在经历、思想以及外在环境等因素施加的作用。因此，这种内涵的展示常常充斥着丰富的色彩，有着无限的空间。难怪洛秦先生要感叹是究竟我们作用了音乐还是音乐作用着我们。此一叹，的确与庄生叹蝶有异曲同工之妙。

面对音乐的消逝和变迁，一方面我们无需为失去的惋惜，无需想要力挽狂澜般地拯救，正如披头士乐队唱的歌曲 *Let It Be*，它愿意变化成什么样子，且由他去。“文化和传统不是一个一成不变的概念，因为它们是历史的昨天、今天和明天的完整组合。古老的文明需要继承的时候，人们就要求它不断发展和更新”。

不过，作为音乐文化的倡导者、传播者的音乐学者们每次做对自己音乐文化有影响的事情时，请多为传统的精华的延续考虑，为我们音乐的将来考虑，多抱点中庸的观念，多一点谐和的心态，为自己民族的未来创造一条可持续的道路。洛与罗欣赏的那位“生活的真正的诗人”——彼特，着实让我为之感动。一句“只有我的感

情和音乐才是真正属于我的”表明了彼特一生的信仰。“信仰是没有功利的,不是做给别人看的,不是祈求天上掉下来一个百万元六合彩的,也不是以信仰作借口来逃避什么的,而是内省的,自尊自爱的,有朴素心怀和高贵品格的,而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。”一席结语,金声玉振,在人胸怀久久荡漾。确实如此,信仰是生命的灵魂,是终身的梦中情人,是身体和它的影子,是花匠和他栽培的花,是鱼和须臾不离的水;信仰是我们追寻的东西,而不是围绕在身边的东西。

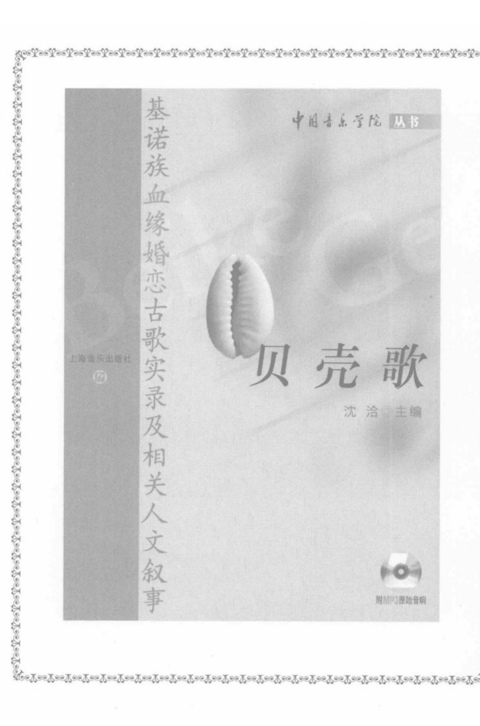
洛秦以生动的音乐文化故事传达民族音乐学家的思维方式,读来桂馨一山,颇有文学气息;罗艺峰用明朗的笔调简述民族音乐学的精神,旁征博引,言语明快;两个学者在音乐与文化的漫长历程中辛勤探索,纵情唱和,终于在这本书中激情碰撞出思想的火花,给读者留下关于音乐价值观念的思考以及对世界各民族音乐认识态度与方式的思索。

书中仅有一处,笔者有些许疑虑:就是导读部分对全元论的提法。罗艺峰提全元论的确与洛秦反对二元论有一拍即合之感。诚然,罗在自己论著中曾有提到和运用了全观法、全元论的观念,并将其等同于音乐人类学的文化研究法。但实际作用并不是很大,我们不需要多出一种命名,而需要更多的新视角和新方法,固定这种模式在现阶段来说固然必要,但更可贵的是找到新的发展方法与视角,所以,提法的必要性可以较低调一些。

人人都有听故事的兴致,人人都有叙述自己音乐故事的方式。值得提倡的是这样的学术写作,双层次、双视角、双性格的写作,不让对民族音乐产生兴趣的爱好者们厌烦学术理论的缠绕,而是在字里行间充满了感性的认知与丰富的思考,并由之丝丝入扣地习得一种有益的观念和方法。在中国音乐学界,因为过多学术框架里的罗列獭祭使学术本身缺少多元的活力和思考的余地,这种游思集似的学术写作极为可贵。罗艺峰学者也是看到了洛秦精彩的音乐故事,才参与进来,促成了这本充满睿智与学识的对话,也才使我们能感怀于此书,受益于此书。

(原载《人民音乐》,2008 年第 2 期)





中国音乐学院丛书
基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事
上海音乐出版社
贝壳歌
沈洽◎主编
附MP3原始音响

沈洽主编:《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》,上海音乐出版社,2004

评《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》

刘　嵘

20世纪80年代,随着民族音乐学在我国的兴起,音乐民族志(或称民族音乐志 music-ethnography)也成为当时学界关注的热点。《贝壳歌》主编者、著名民族音乐学家沈洽先生就曾在"全国民族音乐学第三次年会"上,针对当时集成工作的"采风化",呼吁"修志工作是我国民族音乐学的当务之急,也是我国民族音乐学的重要基础工程和百年大计"①,并发表了《民族音乐志的理论与设计》(1984)②与《民族音乐学研究方法导论》(1984)③等文章,系统提出了民族音乐学及音乐民族志理论方法的构架。1995年,我国第一部从音乐文化角度撰写的单一民族音乐"总志"《白族音乐志》④问世。全书按中国志书体例撰写,分"综述"、"图表"、"志略"、"传记"四部分,详细描述了白族音乐历史状况和现实状况。其后,虽然有一部分少数民族的音乐民族志被纳入写作计划,可因为这项工程的浩繁程度,近十年之间并没有其他同类的少数民族音乐专志出版。直到2004年9月,沈洽主编的《贝

① 沈洽:《我国民族音乐学的当务之急——修纂民族音乐志之必要与价值》,载《中国音乐》,1984年第4期,第26页。

② 此文于1984年"全国民族音乐学第三次年会"(贵阳)上首次发表,其后分为《我国民族音乐学的当务之急——修纂民族音乐志之必要与价值》(载《中国音乐学》1984年第4期)和《民族音乐志的架构》(载《艺苑》,1985年第2期)两部分发表。

③ 此文首次于1984年中国音乐学院举办的"民族音乐研究班"以讲座形式发表,其后在《中国音乐学》1986年1—3期连载。

④ 伍国栋:《白族音乐志》,文化艺术出版社,1992。

壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》(以下简称《贝壳歌》)出版，为音乐民族志的写作带来了新的生机。

沈洽[1]关注基诺族音乐由来已久。早在1985年秋冬之际，作者就已开始对基诺族人的音乐进行考察。当时的目的很明确——通过实地考察(field works)[2]，修撰一部基诺族的音乐民族志(music-ethnography)。

之后，作者发表了《基诺人关于音乐的概念行为模式及其文化内涵——一份关于基诺人"音乐观念"的调查报告》[3]，将基诺人的"音乐观念"置于基诺族相关文化背景中考察，认为照叶林的生态环境、初农——狩猎——采集型的营生方式以及为防止种族退化所产生的宗法制度等决定了基诺文化的特色，也决定了基诺人音乐文化和音乐观念的基本品质。这可视为作者对基诺族音乐文化研究的阶段性成果，体现了其"文化相对主义"及研究"文化背景中的音乐"的学术取向，在学术界产生了一定的影响。

当《基诺族音乐志》的资料收集工作即将完成之际，一个重大发现改变了作者原定的计划，即在民族学界颇有影响的基诺族长歌"'巴什'情歌"和作者采录到的另一首"贝壳歌"原来是同一首歌的两个部分。前者因为是"情歌"，人们爱听被保留下来，后者被认为有"迷信色彩"而很少再唱。完整的古歌与原来只有上半部分的"'巴什'情歌"相比，"其文化内涵，思想、历史深度都有了质的突进，特别是对基诺文化之根基的探究，对基诺人宗教意识及其行为的发生和功能的理解有直接意义；对无论是至今在我国有很大影响的'(普遍)进化论'，还是马林诺夫斯基及其'功能论'就人类婚姻制度所作的精彩解释，或许都是一种挑战"。[4] 为了探求古歌更深层次的文化内涵，作者将《基诺族音乐志》的写作计划暂时搁置，1990年完成《贝壳歌》初稿，1996年重返基诺山再行修改，并于2004年9月正式付梓。

《贝壳歌》是沈洽先生与其合作者刘怡耗时十余年的力作，文中对古歌的辑译和基诺文化的描述建立在大量实地考察的基础上，显示了非同一般的学术激情及严谨的学术态度；对"贝壳歌"这一文化事象采用了较为独特、新颖的研究方法，体现了其较为前沿的学术观点，为音乐民族志的写作打开了一扇崭新之门。

---

[1] 因本文涉及到沈洽的许多论著，为叙述方便，以下称其为"作者"。

[2] 作者在书中译为"现场作业"，笔者在此处采用较为通用的译法"实地考察"。

[3] 沈洽：《基诺人关于音乐的概念行为模式及其文化内涵——一份关于基诺人"音乐观念"的调查报告》，载《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社，1990，第271—289页。

[4] 沈洽主编：《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》，上海音乐出版社，2004，"序"第4页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

一、《贝壳歌》的主要内容及结构

该书之"序"实质上是一篇颇具学术价值的论文。其中对选题缘由、写作目的、研究方法（从宏观构思到具体实践）、体例安排等都做了较为细致的阐述，并对音乐民族志的写作提出了自己独到的见解。

全书分为上、下两编。上编"基诺族血缘婚恋古歌——贝壳歌"是对这部古歌本身的翻译和有关词语的注释。由怀胎、坐月、游戏、成年、恋爱、相思、同房、住山、求情、死别、魂盼，以及巴什郎的三次阴阳婚和尾声等十五章构成，记录了巴什妹和巴什郎"氏族内婚"的故事。还包括5个附录：基诺族语音系表、《贝壳歌》歌词语音汉字代码例字表、基诺族古歌《贝壳歌》乐谱片断、用 Solo Explorer 测定的《贝壳歌》起始部分（10秒钟）之歌腔的旋律线图、《贝壳歌》起始部分（10秒钟）旋律音高的检测数据。下编"基诺人的文化"是对与古歌相关的基诺族人文叙事。其中，引言为基诺族概况，正文由沿革、村社组织与自然法规、血亲关系、语言与文字、信仰与祭祀、饮食起居、人生礼仪、历法、营生、艺术、补远基诺人调查、族源问题等十二章组成。附录4个：基诺族分布格局图略、基诺族居寨分部概图、沙（车）氏关于基诺族村寨谱系的回忆、基诺族住居内部结构图。

该书前后还分别附有《贝壳歌》传人、口译者、基诺族村寨及其营生、打铁祭、上新房、送旧、丧葬、树叶信、制鼓祭、乐器、歌手演唱等多幅照片，为读者展示了一幅基诺族文化生活的生动画卷。

后记为沈洽的合作者刘怡女士所写，对该书的成因、写作理念、材料来源都做了一定的补充，有助于读者进一步理解该书。

二、《贝壳歌》的编辑理念及研究方法

表面看来，《贝壳歌》似乎就是一首古歌的翻译和一些关于基诺族文化的叙述。如果仅仅如此，古歌的翻译可以由语言学家去做，基诺文化可以由民族学家或民俗学家去叙述，完全不必民族音乐学家大费周章。因此，明确该书编者的编辑理念对正确地理解该书显得尤为重要。事实上，该书不仅篇章宏大，而且所涉及到的作者的学术思想以及各种理论甚为复杂，有着极其丰富的内涵。惟有层层抽丝剥茧，才可以对此书作出较为客观的、科学的评价。笔者试对本文的编辑理念及研究方法进行如下分析：

一、通过音乐研究人类——对音乐民族志终极目标的选择

作者在"序"中开宗明义地表示，将实践自己在《民族音乐志的理论与设计》和《民族音乐学研究方法导论》所提出的关于民族音乐学及音乐民族志的理论、方法

和技术问题的若干构想。基诺族作为其实验的对象,《贝壳歌》就是实验的结果之一。作者曾专门就民族民间音乐的收集、整理工作"采风"、"集成"等与音乐民族志在目的、性质、用途、方法和规格要求进行区别。[①]认为前者"目的在于艺术",后者是为了从音乐研究人类,"目的在于科学"。作者还不止一次表达过这种倾向,如"民族音乐学就是把音乐作为一种特定的人文现象,侧重于它与其他人文现象的关系来观照音乐的科学"[②]等等。笔者认为,这正是作者作为一个"人类学的音乐学者"在对音乐进行认知时所取的特殊切入点:将音乐视作一种文化,音乐学者研究的终极目标是通过音乐研究人类。追溯其理论来源,正是20世纪民族音乐学界以博厄斯(F. Boas)和梅里亚姆(A. P. Merriam)为代表的"人类学派"的观点。

明白了作者的这个观点,就不难理解作者在将基诺族做音乐民族志实验对象之前,为什么要用"文化力学"的原理对基诺族作"文化预测",也不难理解作者为什么会对基诺人的族源问题如此关注——该书下编的最末一章为"族源问题",即是作者对基诺人族源所做的探讨。通过对基诺人的文化资料、基诺人的音乐文化资料尤其是"贝壳歌"的深入研究之后,作者对当初的"文化预测"得出了肯定的结论,即从时间坐标上,基诺族文化不仅含有当时预测的"古氐羌文化"和"古东南亚文化/古越濮文化"这两大文化层的积淀,还有更古老的"美拉尼西亚文化"和"中原文化"沉积;从空间坐标上,它不仅与预测的"古氐羌文化"和"照叶林文化/稻作文化有直接关系,而且可以延伸到南太平洋群岛和印度尼西亚。(序,第2页)另一方面,作者反驳了学术界关于基诺人族源的"土著说"和"北来说"的观点,得出"现在居住在基诺山和补弄山的基诺人当从红河和江城一带迁徙而来,迁来之前与哈尼人有过长期深层的接触"的结论。(第526—527页)这与梅里亚姆所提出的,在研究步骤的第三阶段将民族音乐学研究成果"与社会科学和人类科学进行对比"正好吻合[③];也体现了赖斯(T. Rice)"四级目标模式"中着眼于人文学科的终级目标[④]。

在具体分析中,作者立足于"贝壳歌"这一音乐事象,并将其视作基诺族整体文化事象的一部分,以文化分析为主,呈现出"站在文化整体的立场,试图通过这种关系的研究,去回答有关民族学、民俗学和社会学方面提出的种种问题,进而更深刻地理解和认识人类本身"的意图。[⑤]这体现了作者立足于地域——民族——文化内

① 沈洽:《我国民族音乐学的当务之急——修纂民族音乐志之必要与价值》,载《中国音乐》,1984年第4期。

② 沈洽:《民族音乐学研究方法导论》(上),载《中国音乐学》,1986年第1期。

③ [美]A. P. 梅里亚姆:《民族音乐学的研究》,俞人豪译自藤井知昭等日译本《音乐人类学》,载董维松,沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985[1964],第206—225页。

④ [美]赖斯:《重建民族音乐学》(1987),汤亚汀译,载《中国音乐学》,1991年第4期。

⑤ 沈洽:《民族音乐学研究方法导论》(上),载《中国音乐学》,1986年第1期。

部的微观意识和整体文化观念的方法论取向。[①]

二、“忠实的”、“客观的”记录和描写——对音乐民族志表达方式的探讨

作者认为,“志”的基本特征就是对一种文化作尽可能“忠实的”、“客观的”记录和描写。而“忠实”只是修志者的一种主观愿望,“客观”则永远只能是相对的。因为任何一部志书的撰写都不可避免地会受到修志者所携带的母文化、个人的知识修养和其所持的学术观点的影响。所以,一部志书的表达方式没有一定之规,评价其是否“客观”与“主观”的关键在于修志者对自己所携带的“认知框架”是否有所自觉,是否有尽量接近“客观”的适当手段和方式。

为了追求这种“客观性”,作者试图用一种“新理念”来诠释“贝壳歌”:一方面,以基于“局内人(insider)”看法的主观描述为直接诠释;另一方面,从“局外人(outsider)”的立场以另一种文化的“话语系统”对其做再次诠释。这样做的目的是为了最大限度的避免作者以自己固有文化的认知框架去套认基诺族的文化。在操作实践中,作者将该书分为三个层次,第一、二层次即该书的上编,是作者基于“主位”(emic)视角对古歌本身所涉及具体事物的描述;第三层次的下编是作者以音乐人类学者/文化人类学者和“汉文化携带者”的“客位”(etic)立场对于古歌相关的基诺族主要文化的描述和介绍。

对“贝壳歌”的翻译是全书的基础和核心,作者可以说是煞费苦心。若按“宽式”译法,虽然可读性较强,但其中不免有译者在个人的母文化、认知框架等因素影响下对古歌所做的修饰和加工,译出结果与古歌原意可能会有失偏颇;若行“严式”译法,不仅可读性难以保证,而且民族语言中许多词语往往不能与汉语严格的一一对应。因而作者摒弃了常规的“宽式”和“严式”的译法,采用了一种自称为“进入语词”与“防范语词”的研究方法。[②]即对基诺族这种陌生文化的语言作“说文解字”式的语义学研究和分析:先用国际音乐对古歌逐一注音,然后反复调查那些有特别文化含义的词语,弄清它们的本义、引申义、及上下文中的意思;另一方面,翻译时尽量使译文通俗易懂并保留原作的音韵风格。这些做法也正是作者对“志”的“忠实”和“客观”的记录的具体反映。通过这种侧重于“主位”视角上得出的译文,可以从基诺人的眼光了解基诺族的文化,其“客观性”是比较可信的。

三、“主位”描述与“客位”阐释相结合——对“双视角”观照法的实践

在该书的编纂过程中,作者的文化视角在“主位”与“客位”之间不断地转换,始

① 杨民康:《宏观与微观:音乐民族志研究规模的方法论取向及其历史发展》,载《音乐研究》,2004 年第 1 期。

② 沈洽:《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》,载《中国音乐学》,1998 年第 2、3 期。

终处于一种中介立场，凸显作者对音乐文化采用“双视角”观照的理念。[①]追本求源，其实早在20世纪90年代，作者就曾提出“民族音乐学可以重新定义为同时采用‘内文化视角’和‘外文化视角’对音乐文化进行观照和认知的学问”。[②]

如果说作者在以上“志”的本质及表达方式的探讨上，体现的主要是基于“主位”的文化立场。那么，在音乐的语词(概念/观念)描写方面，则体现了作者在“主位”与“客位”两方面的结合。作者于1988年就已经发现，基诺人对于“音乐”以及“声音”的理解和分类与主流文化的分类观念是不完全一致的。[③]该书在介绍基诺人“歌的艺术”之前，先是对基诺人关于“音乐”与“声音”的观念及其分类作一定的介绍，同时与主流文化的音乐分类观点相比较，例如基诺人的“阿却阿眯”与主流文化“歌”的概念基本对应，而且更靠近“世俗歌曲”一些(第462页)；以及作者用主流文化观念来听，“‘卜勒’和‘托’因明显都受制于特定的调式——音律和节拍——节奏，所以是‘音乐(歌调)’无疑。”(第460页)对音乐形态的描述上，作者也主要是用这种“主流文化观念”进行分析。如描写用“沙高却”形式表演“巴什”或“贝壳歌”时，“围舞者的应和部分的格式则可以看作一个‘乐段’，固定的节奏位置上有固定的衬词……很像分节歌的副歌”以及“也可以认为这是一种真正的‘多声部’的‘混声合唱’”等。可见，这是作者以自己的认知框架对基诺音乐文化所做的“客位”立场的分析。只是，正如作者在序言以及在“双视角”等文章中反复所强调的：采用什么视角(立场)都有意义，关键在于所持的视角(立场)的自觉，自觉了也就客观了。[④]作者正是秉承了他自己提出的这种“自觉”论，在自觉的状况下做出这样或那样的表述。这是该书极为重要的一个特点，也是作者方法论理念中至关重要的原理。以此观念，作者在该书中所表现的在基诺族音乐文化中“融入”和“跳出”的技巧，正是民族音乐学与以往音乐学的根本区别所在。[⑤]

---

① 沈洽在《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》中定义为：“双视角”研究法，全称是“音乐文化的双视角观照”。这种研究方法要求研究者在研究“异文化”音乐时，研究者除必然会以“局外人”身份，从该文化的“外部”去观察和研究其对象外，还应当设法“融入”该文化的圈子，像该文化的“局内人”那样去“内视”自己的对象。

② 沈洽：《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》，载《中国音乐学》，1998年第2、3期。

③ 沈洽：《基诺人关于音乐的概念行为模式及其文化内涵——一份关于基诺人“音乐观念”的调查报告》，载《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社，1990，第271—289页。

④ 沈洽：《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》，载《中央音乐学院学报》，1995年第3期。

⑤ 沈洽：《“融入”与“跳出”民族音乐学之道——由“局内人”和“局外人”问题引出的思考》，载《音乐研究》，1995年第2期。

记谱方面，该书中除采用五线谱记录古歌的开始片断外，对古歌起始部分（10秒钟），还附有用 Solo Explorer 测定的歌腔的旋律线图和该部分旋律音高的检测数据。这可以说是作者基于“客位（Etic）”视角对古歌音乐形态本身的科学记录。

在对音乐形态进行分析（第十章“歌之艺术”）时，尤其在音乐的内部分类方面，作者也采用了与传统志书不同的描述方式。如将基诺族类似于情歌的“巴格勒”按照功能分为三种，按照音调特点分为五个区域。其中类似于“结婚歌”的“米姆绕姆”分为与恋爱过程对应的“巴瞟”、“巴波”、“巴仂”三种套路，以及可随机加入的“巴萨”与“巴尤”套路。同样，在“贝壳歌”或“巴什”的表演方面，经作者分析，其演唱内容基本是固定的，但表演场合不尽相同。既有“巴格勒”的纯演唱形式，也有“沙高却”载歌载舞的形式，二者的基本“路数”（脉络、骨架）相同，只不过用“巴格勒”的形式演唱时，必须在固定的“路数”上添加各种修饰。按照“模式系统与模式变体”之间的关系分析，[①]前者可理解为基本模式，后者实为变体形式。另外，对于基诺族音乐形态中最有特点的“基诺三度”，已经成为作者分析其各种音乐的特点的一种固定因素，几乎贯穿了对基诺族音乐形态的描写中，甚至还是作者提出的基诺族族源新观点的重要佐证。这些分析涉及到音声行为中的固定因素和可变因素，可视作立足在双视角考察立场上的“文化模式分析法”的运用。

通过以上对作者的种种实践分析可见，作者编辑此书的理念是：本着“通过音乐研究人类”的学科主旨，基于“微观/主位”的研究立场，辅以一定的“客位（Etic）”立场的阐释，力求“主位”与“客位”之间的平衡，以达到作为“志”的“客观性”的目的。

三、《贝壳歌》的学术贡献及价值

一、该书是第一部以人类学视角撰写的“音乐民族志”，反映了作者的学术取向，对我国民族音乐学的学科发展有不可忽视的作用。

“贝壳歌”本身讲述的是在基诺族内十分普遍的氏族血缘内婚的故事，涵盖了基诺族社会文化生活的各个方面。对于没有书写传统的基诺族来说，是其民族的“教科书”、“圣经”。作者称《贝壳歌》为“《基诺音乐志》的一个‘别集’”和“‘基诺文化志’的一种特殊表达形式”。（序，第4—5页）称其为“别集”，是因为《贝壳歌》本身就是一部完整的音乐（声乐）作品，只是该书将重点放在了歌词解读方面；称其为特殊表达方式，是因为作者一反文化志书通常的写法，有意把古歌本身，即基诺人自己的叙述，作为文化志的“一次方”表述，而把作者这“一次方表述”的表述放到了

① 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社，2003，第255页。

"二次方"，甚或"三次方"的位置上。

"所谓民族音乐志，就是在现代民族音乐学基本理论的严格指导下，用系统的方法对一个民族或一个文化区域的传统音乐和它与它所根值的文化环境的相互关系进行全面的实地考查(通用术语称为 field works——田野工作)，并用一套科学方法对考查所得的材料进行梳理、记述和描写。这种记述和描写应当尽可能地客观、准确、系统和富于典型"。[①]据作者本人所下的此定义来看，该书称不上一个民族或地区的音乐"总志"，但这本具有"音乐志"和"文化志"双重意义的《贝壳歌》却是作者站在一个"人类学"视角的音乐学者的立场，以民族志的研究方法和民族音乐学的观念，对基诺族长篇叙事古歌"贝壳歌"所作的音乐民族志式的记录和描写，可以称得上是一部人类学的"音乐民族志"，对我们如何阐释音乐民族志带来了新的思考。

二、该书在民族音乐学研究方法上的具体实践，反映了作者对我国音乐民族志理论架构的理想，对民族音乐学理论建设影响深远。

沈洽先生是我国民族音乐学界的拓荒者之一。回顾我国民族音乐学学科发展历史，从 20 世纪 80 年代民族音乐学在我国的引入开始，到《音腔论》、《民族音乐学译文集》、《基诺族音乐概念调查报告》、"双视角研究法"等等，他一直以一个先行者的姿态在学科领域里进行不懈的探求，尤其在学科方法论方面造诣颇深。这次也不例外，除了该书特有的表达方式将引起我们对"音乐民族志"的研究重新思考以外，该书涉及到的诸如"主位"与"客位"、"双视角观照法"、"近景、中景、远景"；以及"进入语词"与"防范语词"、"通过记谱"和"防范记谱"等等的研究方法和技巧，都是作者对音乐民族志理论构想的实践，对民族音乐学方法论的建构有着不可忽视的作用。

三、该书所辑录的资料及相关描述，建立在大量实地考察与科学理论相结合的基础上，对本学科乃至其他学科有着重要意义。

一方面，该书以全新角度解读"贝壳歌"，包括对重要词语的说文解字式的注释和对某些词语"口语"说法，以及古歌中反映的古老"唱法"所做的对照，对语言学研究来说，不仅是珍贵的资料，而且翻译所用的方法也值得借鉴和思考；另一方面，书中有关基诺族的历史、社会状况、经济生活、风俗习惯、文化艺术等等大部分都是作者在十余年的实地考察中，从基诺族村寨中一点点"挖"出来的(第 537 页)，这对民族学和民俗学研究来说也是大有裨益的。就作者有关基诺族族源的观点，虽是一家之言，但这种从音乐学视角给民族学提供佐证和结论的现象，目前在国内学术界还相当少见。长期以来，似乎都是其他学科在影响着音乐学，而沈洽先生的做法应

---

① 沈洽：《我国民族音乐学的当务之急——修纂民族音乐志之必要与价值》，载《中国音乐》，1984 年第 4 期。

该说是对音乐学正身的一次大胆尝试。此外，书中所附长达11多小时的“贝壳歌”的录音资料，对一个没有书写传统的民族来说，意义不言自明。毋庸置疑，《贝壳歌》在研究方法、表达模式和资料整理等方面的突破，对于从民族音乐学、语言学、人类学、民族学、社会学、民俗学、宗教学等不同角度研究基诺族文化都有着积极意义。

当然，该书也有缺憾之处。例如，有学者认为，完整的民族音乐学研究范畴，应该包括音乐形态学、音乐语义学和音乐语用学三方面内容①，对此笔者十分赞同。《贝壳歌》作者对基诺族人的音乐概念及“贝壳歌”相关文化语境方面着墨较多，正好对应了音乐语义学与音乐语用学的范畴，而对于音乐形态描述较少；同样，从共时的角度来看，若以梅里亚姆“概念、行为、音声”三重认知模式加以分析，该书以“贝壳歌”的歌词辑译为重点，显示出编辑者着重于音乐概念以及与音声相关行为的分析的理念，而对处于“贝壳歌”这一音乐文化现象表层的“音声”的描述显得有些薄弱。也许按作者的构想，更多的研究结果可能会在其后的《基诺族音乐志》中反映出来。但笔者认为，作为一本完整的“志”，应当在三方面有所均衡。该书有关“贝壳歌”音乐形态的介绍和分析散落在下编“人文叙事”的各个部分，若以读者视角，因信息不对称，则有可能导致对“贝壳歌”的音乐形态及历史、文化等缺乏较为完整的认知。作者自己也说“对持有同修志者相同或相近认知架构的读者来说具有这样或那样的意义，才可能把这样的志书作为‘桥梁’从一种既定的角度认识他所描述的对象。”（序，第5页）上篇是庞大的“贝壳歌”原作实录，篇幅较长。若按照一般读者的兴趣，极易忽略此部分，跳读下编“人文叙事”。而上编却是作者极为彰显之处，如此一来就会有违作者美意。以笔者拙见，有必要将下编第七章中有关“贝壳歌”故事内容的介绍提前，使读者对背景有所了解。

另外，该书装帧精美，但上篇篇幅过多，纸张较厚，翻阅不便。是否可以考虑在排版上做一定的改动，例如将上篇改为并排两行，既可以节约纸张，也可避免读者“望书生畏”。

《贝壳歌》是作者殚精竭虑，耗十年功力而作。就该书在各方面所做的大胆尝试，可能会有学者持不同意见，即便是笔者自己目前也不敢妄下断语。然而就其所做的探索来说，已为中国民族音乐学迈出了可喜的一步。相信作者的探索必定会对学界有所裨益，同时我们也期待着其《基诺族音乐志》早日问世。

（原载《中央音乐学院学报》，2006年第1期）

---

① 参见杨民康《文化人类学基础理论》讲义（未出版）。

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

变革社会中的中国传统器乐系列

河北安新县圈头村“音乐会”考察

张伯瑜 编著

中央音乐学院出版社

张伯瑜:《河北安新县圈头村“音乐会”考察》,中央音乐学院出版社,2005

评《河北安新县圈头村“音乐会”考察》

孙　乐

由中央音乐学院出版社出版,张伯瑜编著的《河北安新县圈头村“音乐会”考察》是民族音乐学专业实践的又一范本。此书为教育部人文科学重点研究基地基金资助项目,也是“变革社会中的中国传统器乐系列”中十部调查报告里的第一部。这部调查报告的特殊贡献在于完整地以录音、记谱的方式保存了圈头村“音乐会”能够演奏的所有乐曲。整部《考察》含四个部分。第一部分,河北安新县圈头村“音乐会”调查研究,力求对客观信息进行详实而准确的描述,包括圈头村“音乐会”的自然、社会、文化生态、文化人类学内涵、音乐形态特征、乐曲结构分析、流传与生存前景几个方面的内容。第二部分,圈头村“音乐会”乐谱辑录,采用五线谱记谱,囊括了小踏曲、小尖曲、小大曲、大曲在内的所有曲谱。第三部分,圈头村“音乐会”原始工尺谱(影印)。第四部分,圈头村“音乐会”工尺谱演唱及乐曲演奏 CD(一张),选录了圈头村“音乐会”的音乐录音。从这部《考察》的总体框架布局来看,原始谱、录音记谱和音响各自独立成部,与调查研究的文字方阵并列于同一架构级别,研究者对于民间音乐音响及其乐谱的重视程度可见一斑。

《河北安新县圈头村“音乐会”考察》收录了“音乐会”目前所能演奏的所有乐曲。

在原始谱搜集、录制音响、五线谱记谱和扎实作业的基础上,此部《考察》对圈头村“音乐会”的乐器、乐调、乐队的排部位点进行了细致的观察和解释。对于乐器形制的描述严谨至测定乐器的立体尺寸、音孔音高、以及音孔距离关系和音高关系等,并注明了测量设备的名称及编号。圈头村“音乐会”被测量的乐器有八孔管、传统笛、现代笛、大堂鼓、行乐鼓、大镲一、大镲二、小镲、大铙和铛,共十件。报告中,

对管子、笙和笛子这三件“文场”乐器的定调和指序作出了详尽的求证，并且记录下在此求证过程中体现出的吹管乐器的指法、音孔和传统工尺谱字的关系的数据，与此同时，研究者也十分重视从现实听辨经验中去分析验证所得数据的真实性。

圈头村“音乐会”表演，在现代社会中生存的一个很重要的原因就在于其音乐审美取向的稳固性特质，这种拥有艺人们牢固的审美惯性维护的民间乐种，它的音响历史本身，每一簇变与不变之间都存有多个等待学术思考力所能及地阐释的课题，其中，成长的动力因素使得音响体系的输出在此前此后的一系列情形之内，体现出了稳固的或者时隐时现的差异甚至是变异。原生态音乐在其审美意识的监督领域内，对所发生的音组织形态的根本转变及其规律的寻求和预见是学术研究所关注的课题之一，《河北安新县圈头村“音乐会”考察》的研究工作，为此提供了坚实的理论基础。这样一个一直以来不曾为学界所问津的民间乐种，它的音响第一次被完整的收入史册。如果把言语广义的释义为人类用于交流的庞大声音系统，那么音乐的音响言语也应该是当中的一个支系。此时，描述记谱与音乐音响本身、语言思维中的文字与音乐事实它们之间各自的外延与内涵，揣摩记述记谱、语言思维中文字与音乐音响本身、音乐事实之间距离的意义，是“考察”给予人们的一份思考目录。

(原载《音乐周报》,2007 年第 7 期)


音乐博士学位论文系列
陕北礼俗音乐的
考察与研究
Series of Doctor Dissertations in Music
田耀农 著
Tian Yao Nong
上海音乐学院出版社

田耀农:《陕北礼俗音乐的考察与研究》,上海音乐学院出版社,2005

《陕北礼俗音乐的考察与研究》读后

黄　虎

孔子曰:“礼失而求诸野。”(《汉书·艺文志》)距离现代文明越远,地理地貌越封闭、阻隔的地方,恪守传统与习俗的力量越强,陕北就是这样一个保存着大量“今乐犹古之乐”(黄翔鹏)、今俗犹古之俗、今言犹古之言的地方。这里不仅发现了新石器时代与战国、秦汉、隋、明等朝代的大量文化遗址、文物、墓葬、石刻、画像石,而且在寻常百姓的婚、丧、祭礼仪式中,仍然活态保留着许多上古风俗与周秦礼仪。所以,中外考古学家、人类学家、语言学家、历史学家、建筑学家、音乐学家频频云集于此,凭借当下走进古代、听见古代、看到古代。田耀农教授的《陕北礼俗音乐的考察与研究》,就是站在民族音乐学的立场,对这一特定地域内婚、丧、祭、贺、宾五种礼俗音乐事项的专题研究。虽然对婚、丧、祭等仪式中的音乐研究,自20世纪80年代之后,就逐渐有学者以仪式音乐研究、宗教音乐研究等视角展开论述,但面向一个特定地域,以相关的某一类音乐作为研究对象,进行民族音乐学的研究,此著属于较早且具有代表性的成果。全文建立在对一系列习以为常的概念重新进行梳理、界定、阐释与定义的基础上,这不仅体现出该著述鲜明的创新性,而且凸显出作者的国学与乐学功力。曹本冶先生在序言中评价“田耀农教授著的《陕北礼俗音乐的考察与研究》,对现今还保存在陕北地区的仪式及音乐作了突破性探索。”[①]此“突破性”主要体现在文中的核心概念——“礼俗音乐”中,它不仅为来自西方的民族音乐学学科方法与独具特色的中国音乐实践之间,提供了一个具有一定理论普

① 田耀农:《陕北礼俗音乐的调查与研究》,上海音乐学院出版社,2005,第7页。后文仅标注引文的页码者,均出自此著。

适性和方法论意义的学术切入点，并且为民族音乐学视野下中国音乐的研究提供了可资借鉴的研究个案。

一、内 容 概 览

耀农君1989年至1992年在中国艺术研究院音乐研究所乔建中先生门下攻读硕士学位，1999年至2002年二进师门，攻读博士学位，其博士学位论文为《陕北礼俗音乐的考察与研究》。2005年，该文被上海音乐学院出版社纳人"音乐博士学位论文系列"丛书出版。

全书25万字，除"序言"、"中文提要"、"英文提要"、"参考文献"、"附录"等博士论文必备的"规范要求"和书末69页共37段"陕北礼俗音乐常用曲谱"之外，全著共分五章。第一章"绪论"，追溯"礼"、"俗"、"礼俗"、"礼俗音乐"等相关概念的历史，梳理并界定"礼俗音乐"的研究对象；第二章"陕北礼俗音乐的种类"，在第一章概念界定与分类的基础之上，将陕北地区目前活态的"礼俗音乐"分为婚神、丧礼、祭礼、贺庆礼与宾礼五大类，并逐一论述其特征与用乐制度，并附之以田野调查的个案例证；第三章"陕北礼俗音乐的班社组织"，因为礼俗音乐用乐都是依托班社完成，没有以个体艺人身份参与礼俗音乐过程的，所以本章论述礼俗音乐的组织机构——班社的历史、类别、运作与行话等；第四章"陕北礼俗音乐的本体构成分析"，除将礼俗音乐从形态上分为声乐与器乐进行概略介绍之外，重点分析了礼俗音乐中最通行的鼓乐；第五章"陕北礼俗音乐的社会功能与学科意义"，从音乐学、文化人类学与社会学角度反观礼俗音乐，探索其在多学科视野中的价值与意义。

二、"礼俗音乐"——一个值得关注的学术概念

伍国栋先生曾从宏观的角度形象的指出中国音乐的特点为："从历史角度看中国音乐——概括地说：中国音乐是一条漫长曲折、流动不竭的长河！"、"从共时的角度看中国音乐——概括地说：中国音乐是一条支系盘错、流域广阔的大河！"。[①]面对如此源远流长、丰富多彩的中国音乐，耀农君选取保存有大量"今之乐犹古乐"的陕北地区，聚焦婚、丧、祭等礼俗性仪式音乐，考察感悟，观物取类。首先对"礼"、"俗"、"礼俗"、"礼俗音乐"等概念进行了系统梳理，指出"礼"是低等级人对高等级人的尊敬与服从，进而认为"礼""既是一个伦理道德体系，又是一个全面的政治制度和国家管理体系"(第39页)；而"仁"则是高等级人对低等级人的关爱与施恩，进而认为"仁"就是治理国家统领万民的方法。通过由礼与仁、雅与俗等对立概念的

---

① 伍国栋：《中国音乐》，上海外语教育出版社，1999，第5—6页。

阐释与定义，廓清了"俗""是低等级的基层普通民众的自发性活动，'民'是'俗'的使动者"(第45页)，"礼俗"是"民间有礼节仪式性的交往活动"(第28页)，"礼俗音乐"是"伴随着种种礼俗活动，表达其内容、体现其形式、与之共生共灭的音乐文化现象"(第28页)、"是儒家礼乐的当代民间形式"（第286页)。其次，为了框定研究对象，作者从文化与艺术的界分起笔，逐层辨析主流与非主流音乐，宗教与民间音乐，民间音乐、文人音乐与表演音乐，礼俗音乐与风俗音乐，最终为礼俗音乐在中国音乐的大背景中确立了坐标点。但同时也指出，"礼俗音乐本身并不是一个乐种，而是根据音乐的使用场合与使用目的划分出来的一个音乐类别"。(第183页)划分类别的目的无非是知类以通达。那么，建立这样一套以"礼俗音乐"为核心的概念体系，对研究中国音乐的合理性何在？价值何在？

民族音乐学有对无文字、社会发展比较落后的他民族进行研究的传统，所以在研究中容易忽略历史因素，并重点强调共时研究。虽然后来开始强调"从各种历史观点出发研究音乐"，甚至提出"历史民族音乐学"的学科名称以及经赖斯、查尔斯·西格、山口修等学者从不同角度强调历史因素，这种观点也逐渐被大多数学者所接受。[①]但是，拥有丰富史籍典册的中国音乐文化，尤其是与礼俗相结合的婚、丧、祭等仪式中的音乐，却并不是简单的强调历史就能解决的，它需要更加准确的概念和切入点。国学大师钱穆先生指出："中国的核心思想就是'礼'"、"在西方语言中没有'礼'的同义词。它是整个中国人世界里一切习俗行为的准则，标志着中国的特殊性。"[②]《乐记》有言："著不息者，天也；著不动者，地也；一动一静者，天地之间也。故圣人曰'礼云，乐云'。"当中国的"核心思想"之"礼"在 "礼非乐不行，乐非礼不举"的传统中"相须为用"，以"移风易俗"与"安上置民"之功效，成为维持中国千年封建社会的等级制度——"天地之序"的重要纽带。而且，当礼乐传统在主流社会式微之后，往往会降而为俗，从而脉系不断，并在需要之时反求诸野而得。如此以来，礼乐传统就成为中国音乐文化历史的一条重要文脉而绵延不绝。乔建中先生在该著序言中指出"三千年来，'民间礼俗'不仅是支配中华文化传统绵延不息的根基，更是每个炎黄子孙的精神渊薮。"(第4页)田著中的"礼俗音乐"划分，正是基于对中国历史文化的这种认识，而面对存在于全国各地的婚、丧、祭、贺、宾五种特定音乐事项时，所提出的具有中国"高文化"[③]特殊性的学术概念。籍此，面对中国特定音乐对象，从"礼俗音乐"切近，千年来"礼俗"的历史文化信息自然会格外重视，从而彰显中国音乐文化的特殊性，而不是生硬套用西方民族音乐学的理论与方法。

---

① 参赵志安：《民族音乐学历时性研究述见》，载《中国音乐学》，2001第3期。

② 转引自彭林：《礼与俗》，载《清华继教》，2008第26期，第49页。

③ 黄翔鹏：《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》，载《音乐研究》，1991第4期。

清华大学历史系彭林教授《礼与俗》一文中，释“俗”为：

> 什么是俗?《说文解字》说:“俗，习也。”是指人们长期养成的生活习惯。东汉学者郑玄对此作了进一步的解释:“俗谓土地所生习也。”(《周礼·地官·大司徒》郑玄注)“土地”是指人们的生存环境，包括地理、气候、人文等各种要素在内。人们在各自特定的环境中生活，久而久之，就形成了各自的习俗。①

中国地大物博，地形复杂，因为交通等问题，“广谷大川异制，民生其间者易俗”(《礼记·王制》、“十里不同俗”的现象，是客观现实。昔秦始皇统一六国，推行大一统政策，虽然解决了看得懂(“书同文”)，但听不懂(各地交通不便造成的方言差异)的现象仍然存在，作为以诉诸听觉为主的音乐现象，必然存在所谓南音、北音、西音、东音以及十五国风之别，必然持续存在乐府中所谓赵、代、秦、楚之讴以及楚声、吴歌、西曲和隋唐十部乐中的西凉乐、高昌乐、安国乐、龟兹乐等等不同音乐种类的鲜明地域性差异。当有礼法仪式参与音乐活动之时，则形成“十里不同”的“俗礼”(“所谓礼俗也就是‘俗礼’”，第50页)。“礼俗音乐”之特定地域环境“土地所生习也”之“俗”，正是在共时层面强调中国“俗礼”中音乐的地域特征。田著中对“陕北”的鲜明标示，则是非常明确的“俗”之深义的地域限定。

早在20世纪30年代，王光祈就从律制、调、音体系等方面对中西音乐的异同作过比较，在文末站在进化论的立场表达了中西音乐“不及的不同”的忧虑。②八十年代以强调音乐与文化环境之共生关系为重的民族音乐学传入中国之后，中国音乐学界在吸收西方文化人类学界观念与行为、信仰与仪式(涂尔干)和音乐学界梅里亚姆的概念、行为与声音研究模式，赖斯的个体经验、社会维护与历史构成研究模式等研究理念与方法以来，中国音乐研究的最大变化是从律、谱、调、器的“是什么”转向同时重视音乐形态分析与文化内涵揭示的“为什么”。“从文化中研究音乐”的理念使我们在律制、音体系的差异感觉之后，更从中西文化的深层差异中，逐步认识到中国音乐之间“不同的不同”。但是，知易行难，只有对中国音乐文化具有深刻的体认并面对具体研究对象提出合适的学术概念、命题及完成相应研究个案，我们才可以走出套用西方概念的初级“与国际接轨”，而真正到达平等的中西学术对话。笔者认为，耀农君在《陕北礼俗音乐的考察与研究》提出的“礼俗音乐”的学术概念，既注意到了中国社会三千年有典有册、以礼为主线、以礼整合了诸文化要素的文脉线索，是契合于中国文化特殊性的历时视角；也认识到了“一方水土养一

---

① 彭林:《礼与俗》，载《清华继教》，2008第26期，第49页。

② 参王光祈:《中西音乐之异同》，原文发表于《留德学志》(1930)，载冯文慈、俞玉滋编《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社，1993。

方文化”、“百里不同风，千里不同俗”的“俗礼”特点，是符合中国文化现实性的共时视角，是值得以中国传统音乐研究为业者关注的一个学术概念。
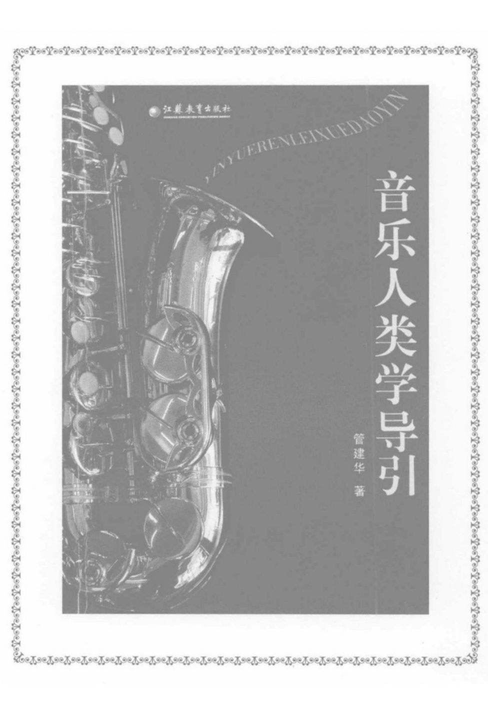
有如上所述“礼俗音乐”视角之下历时与共时的双重关照，我们发现：作者在皖西锣鼓的研究中发现了南方锣鼓乐的乐种是以曲牌体为主的曲体结构，陕北鼓乐这类北方鼓乐是以板腔体为主的曲体结构；作者一方面上溯甲骨文中“鼓”的源头，一方面遍视全国各地不同铜鼓之特征，在深刻解悟“四镲一通鼓”的板式特征基础之上，最后对一般认为铜鼓主要流行于我国的西南地区，为何会在陕北民间鼓乐班中也在普遍使用铜鼓（乳锣）的问题给出了令人比较信服的答案，并同时梳理出体鸣木鼓——膜鸣木鼓——体鸣铜鼓——体鸣（铓锣、乳锣）——体鸣脐锣的鼓与锣的历史发展轨迹；作者还发现了婚礼“背新娘”与上古“抢婚”的关系，陕北“祈雨”仪式中所保留的原始社会“巫”的痕迹，“龟兹”的读音问题，等等。如果没有对中国传统音乐文化深刻的体认并理论化为“礼俗音乐”的研究视角，而完全靠西方理论家立足于中国之外的音乐事项而建立的概念，我们很难想象作者会有这样一些真知灼见。所以，笔者完全赞同田著结论中所言：“‘礼俗音乐’的划分和以礼俗音乐为切入口的学术取向有可能为中国音乐学研究另辟一径。”（第 292 页）

三、余　　论

当从“礼俗音乐”的角度审视研究对象之时，迫于下意识的对历时礼乐传统的文献追溯与特定地域的风俗习惯之感受，必然形成历史文献与田野体验之间的不断的反馈循环，从而形成理想的既重视历史文献又强调田野体验的中国式田野作业模式。然而，这样的理想模式既需要不断的学养、乐养积累，也需要踏实的工作与执着的学术追求来支持。

该著内封页上介绍作者“自幼随母亲学习二胡、随父亲学习古汉语”，有了这种自幼的音乐学习经历，我们就很容易理解作者在陕北调查中加入唢呐班打镲、考察皖西锣鼓时参与锣鼓班的音乐自觉，就会认可作者提出“礼俗音乐”的概念不仅是体认对象而且是学养、乐养累积的自然流露。另一方面，作者为完成硕士论文《皖西锣鼓研究》时骑自行车行程千余公里踏遍皖西六县一市的踏实，硕士毕业七年后在儿子高考之时再次踏进博士考场的执着，则不仅成为耀农君学术前进的不竭动力，也成为后学立命学术的精神慰藉。

（原载《人民音乐》，2010 年第 9 期）


江苏教育出版社
YINYUERENLEIXUEDAOYIN
音乐人类学导引
管建华 著

管建华:《音乐人类学导引》,陕西师范大学出版社,2006

引领认知音乐人类学

——读《音乐人类学导引》

于　亮

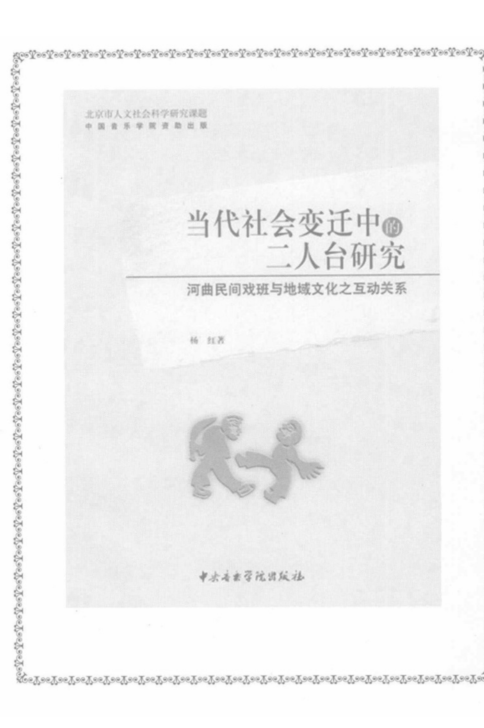
读管建华的《音乐人类学导引》一书之后无处为何称之“导引”,就我个人理解而言,它是一种一道轮的形式把该学科的发展历史、研究对象、研究目的、研究意义以及如何应用等做一系统的论述。“导引”更像是把希望进一步认知音乐人类学的人们引入该学科。正如作者在该著作序一中提到:“音乐人类学对人类音乐文化的深入研究和深刻理解,将会加深我们对人类音乐创造、音乐表达以及各种社会文化行为实践体验的了解,并让我们知道在人类社会文化的不断发展中如何运用音乐去适应、调整和转变自身的状态。”

对于认知一个事物,我们通常是通过揭示其内涵而后追溯历史再实际与之相关的行为的方式。《音乐人类学导引》的前三章内容就是以此方式阐述了“什么是音乐人类学,音乐人类学的历史及音乐概念与行为”三个论题。作者阐述的“习得行为”与文化有着密切联系,而更多地运用于音乐教育、教学方面以及习得方式的存在意义。在“实地考察与实验室工作的方法”这一专题中鉴于影视传播与记录的广泛扩大作者阐发了音乐人类学与影视人类学两个学科结合的意义。在研究某一地区的民歌与风土时我们应对该地区的地理地貌加以研究,这一论点体现在音乐文化的地理学研究方面,地貌对民间音乐(包括风格、体裁等)有一定的影响。在谈到音乐与文化人格的研究中就东西方文化差异下哲学观、音乐理念、人格定位进行阐述并提出设问为什么西方音乐美学的理论不适于作为跨文化音乐研究的标准?我认为这恰恰体现在世界人类文化的多元性、流动性而不能以西方体系涵而盖之。在音乐文化变迁的研究中提出舆论在音乐变迁中的作用,包括社会舆论、文化舆论对音乐舆论的影响。在如何应用音乐人类学中,作者阐述了当今音乐人类学与国

际音乐教育共同趋势将成为应用音乐人类学发展中的重要组成部分。在该著作的附录部分，附录一中作者收录了十六位音乐人类学家的见解；在附录二的参考文献中我了解到该书作者管建华是一位翻译了大量音乐人类学著作的学者。附录三和附录四收录了作者题为《文化研究与音乐人类学》和《全球殖民时代与后殖民文化批评时代——中西音乐文化交流的定位》两篇 2002 年发表的关于音乐人类学的文章。

通读管建华的《音乐人类学导引》，该著作在九个章节正文阐述后都会留有几个问题思考，这更像是教科书的一种模式，让我们理解作者称该书为《音乐人类学导引》的缘由，作者是想通过该书作为导引，引领读者进入音乐人类学学科领域，再通过引发思考达到认知与共鸣。作者提出新的认识理念，认为世界音乐校阅已经趋向于将音乐教育中的“音乐”作为“文化中的音乐”或将“音乐”作为一种“文化”来界定，而非简单的音乐“技术”的教育。

（原载《音乐艺术》，2005 年增刊）


北京市人文社会科学研究课题
中国音乐学院资助出版
当代社会变迁中的二人台研究
河曲民间戏班与地域文化之互动关系
杨 红著
中央音乐学院出版社

杨红:《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》,中央音乐学院出版社,2006

当代社会变迁中的二人台研究

——河曲民间戏班与地域文化之互动关系

杜梦甦

在我国传统音乐理论研究中,戏曲音乐占据极其重要的位置,经典的著作不胜枚举。研究范围涉猎音乐本体和与本体相关的诸方面,既有综合性研究,亦有单一性研究。但运用民族音乐学(ethnomusicology)的方法,综合历史学、地理学、社会学、民俗学、人类学等多维度研究还为数不多,古老的戏曲音乐需要多角度的文化诠释。

在以往的戏曲音乐研究中,主流方向是史论、剧种、音乐形态、剧本和表演等等,关注的是戏和台上台下的事,但对演戏的人及其组织——戏班,这一重要的文化传承主体,在历史上的记载也屈指可数。从20世纪50年代,民族音乐学开始关注音乐所处的社会文化背景,人类学、民俗学、语言学等相关学科对民族音乐学影响巨大。在时间、地域、社会、概念、行为、个体、音声之间互动关联思维理论的学术背景上,始出现了像《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》(后称"杨著")这样对戏曲文化研究具有深远意义的优秀著作。

杨著原为作者2004年完成的博士论文,系北京市人文社会科学研究课题,并由中国音乐学院资助,中央音乐学院出版社2006年7月出版发行。二人台流行于晋西北、陕北、内蒙古西部、冀北四省,它集民歌、民间歌舞、说唱、戏曲、器乐、杂技等艺术形式为一体,是一种包容性极强的民间演艺品种。它深蕴蒙汉文化,植根于民众心间。"东有二人转,西有二人台"都是泥土芬芳十分浓郁,民族风格十分鲜

艳，透露着往昔底层老百姓心态情致的独特表演艺术品种。[1] 对二人台的研究可追溯到20世纪50年代。重点是对民歌发掘、采集和调查，意在了解民歌与人民生活的关系；20世纪60年代，主要是在剧本的搜集与整理等方面；60年代后期到70年代陷于停顿状态；80年代主要表现在对二人台音乐和剧本的搜集和整理方面。至此，二人台的研究状况基本是以其流行地域的本土学者研究为主，研究范围主要体现在如下三方面：1)二人台音乐唱腔和曲牌的搜集、记谱和整理；2)二人台剧目的收集和整理；3)二人台的源流、音乐形态等方面的研究。对二人台进行音乐学、社会学、人类学等多维学术角度的研究却是凤毛麟角，杨著的出版正填补了学术空白，对学科的发展产生了较为深远的影响。

该书作者杨红，民族音乐学学者，曾就读于中国音乐学院音乐学系和香港中文大学研究院，分别获文学硕士和哲学博士学位。杨著采用文化人类学的"参与客化法"研究民间戏班文化。该方法不仅强调研究者对于所研究文化事象的亲身参与，而且要求把"局外"与"局内"沟通融合，充分"对象化"，达到高度客观性的认知。作者对河曲民间戏班以及西口路地域文化的关系进行了实地考察，从时间、地点、社会维护、文化象征等多个角度，展开了宏观与微观、过去与现在、原型与变异、局内与局外等层面的探究。基于对二人台流行地域地实地普查，对其生存的地域背景与历史语境进行了文化追问；围绕着对河曲一个家族剧团和曲峪二人台艺术团的田野调查，描述、比较、分析和阐述，探讨了民间戏班的内部组织和外部运作机制；河曲民间戏班与西口路文化中的非定时性和定时性乡俗礼仪生活，及两者之间所产生的互动关系。通过对二人台在各类乡俗礼仪中的活动比较，作者认为河曲二人台作为一种"世俗的娱乐"不仅与地域文化产生密切的互动，还是西口路文化的重要组成部分。书中对民间戏曲抓住"当代社会变迁"和"地域文化互动"的主线，结合社会文化背景，将音乐与文化紧密相连，把地域文化置于全球性的文化语境之中。作者不辞辛劳博览群书，爬山涉水，忍肌肤之苦，成事业之重。书中对研究对象的分析与阐释，以及对相关理论问题的思考与尝试，无不表现一位民族音乐学家崇高的职业责任感和强烈的学术责任心。

全书共有六章和一篇"结论"，可分为绪论、正文和结论三大部分；整体架构严谨、清晰，各章节逻辑谨密。

第一章"绪论"，全面介绍此书的研究目的、现状、理论方法等。作者特别关注跨文化交叉点，在民族音乐学理论构架基础上，借鉴社会学和人类学相关的理论方法，制定宏观——微观——互动之三重研究层面。

正文分为上篇、中篇、下篇三大部分。上篇分为两个章节，主要是对二人台流

---

[1] 杨红：《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》，中央音乐学院出版社，2006。后文仅出现引文页码者，均出自此著。

行地域及其文化语境进行历史的追溯，以及二人台当今生态环境实地普查结果；中篇分为两个章节，主要针对两个不同类型的河曲民间戏班的构成与生存方式进行个案调查和具体的微观比较研究；下篇分两章，通过对诸类文化事件的个案研究和比较，探讨河曲民间戏班与西口路不同地域的乡俗礼仪生活互动方式和关系。从研究角度来看，上篇以宏观研究为主导，中篇以微观研究为主导，下篇以互动研究为主导，三篇是互为参照、互为补充、互相联系在一起的整体。

上篇的第一章，对二人台的生存背景和历史语境进行宏观理论反思，从历史构成、社会维护的角度，探究汉唐以来的晋北地缘文化背景以及蒙汉文化交融的文化历史渊源，从中看出二人台的流行地域既呈现出地缘文化的地理特征，又是三大边缘文化板块并置与碰撞之处，最终形成与二人台产生有着直接因果关系的“走西口”这一社会经济文化现象。

上篇第二章是作者对二人台从源到流的历史追踪，以及二人台当今社会文化生态实地普查结果。在对二人台多源流说进行了历史和多方面地论证之后，提出山西河曲源，内蒙古西部流之观点。通过相关史料和实地考证，梳理出二人台在20世纪前作为民间演艺剧种的形成和发展的道路，其主要表现形态为“打坐腔”、“打玩意儿”和“风搅雪”。20世纪以来，二人台以民间延续和官方认可剧种为存在方式，逐渐走向民间化与专业化双轨发展的道路。民间延续主要体现为流动演出——在西口路的“打软包”形式，20世纪50年代以后，二人台作为一个正式的地方剧种登上舞台。以内蒙古西部为主，各地纷纷建立二人台“专业剧团”，呈现以舞台为主要表演场合的地方小戏。在对二人台的生存现状进行实地普查后，作者认为在当今的社会文化形态中，同时存在三种生态环境、三种不同的文化背景以及三种不同的形态，即依附于乡村文化背景中的原生态的民间戏班；依附于城市文化背景的变生态国家编制剧团；依附于城市娱乐场所背景的变生态的文化个体经营户。通过对这三类现象考察结果比较研究，得出西口路二人台至今依然十分兴盛，民间戏班仍是目前二人台演出的主体，以及乡村依然是二人台主要的生存背景的主要结论，从而印证了在社会维护背景中个体成员的适应与体验。

中篇第三章和第四章，是对河曲二牛家族剧团与河曲二人台艺术团的田野调查。通过对两个民间戏班的内部构成到外部经济运作方式运作的比较研究，可以看出两个戏班基本格局的大致相同，以及戏班成员构成、经济运作乃至表演特点和演出剧目的差异所在。

下篇第五章和第六章，探讨了二人台在非定时和定时性乡俗礼仪生活中的活动特点。通过二人台在乡村日常生活中的闹“红火”、个人生活礼仪、物质交流会、传统节日（正月闹元宵）、庙会、神会以及艺人在民间祭祀节日中的参与和演出活动中呈现出的二人台与社会文化的互动形态，从而展开属于地方戏曲所特有的，长期以来又容易被人们低估或误读的，存在于民间草根阶层的价值意义的探讨。

在“结论”部分，作者言简意赅的概括各章内容，并浓墨重彩的书于其借用雷斯(T·Rice)提出的音乐体验和民族音乐志的三维空间研究架构，分析河曲民间戏班在不同时间、地点和地域文化的互动关系的隐喻意义。总结戏曲戏班文化深刻的文化内涵以及发展规律。

冰冻三尺，非一日之寒。文章的成形是时间和经验的积累。这部洋洋数万言的文稿，是作者多年田野和理论积累的成果。虽然以民间戏班为论述对象，实际上却是戏曲音乐文化的系统性研究，填补戏曲理论研究中的学术空白。在内容和理论上的深度，是近年我国传统音乐研究、特别是戏曲研究领域的佳作。若就此书的特点来说，有如下特点：

一、把音乐作为一种整体文化现象把音乐作为文化来研究

作者在研究中认识到：“音乐作为一种社会文化现象，从来就不孤立于其所处的社会文化背景之外。这种把音乐与文化融合为一体加以认识的学术态度，已经是民族音乐学学科定位的首要态度。二人台作为西口路文化的一个特产，必定与其所处的地域文化相融，成为一个社会共同体。两者之间是一个互动关系。(第14页)运用梅里安姆A·Merriam“含有三种层面上的研究——关于音乐的观念，与音乐相关的行为，以及音乐的声音本身”的民族音乐学模式。作者认为“在音乐文化事件中，音乐与其内含的概念和外化的行为应该视为双向的关联而运用于思维过程中。”(第15页)此观点将“音乐”与“文化”在研究中给予同等重视，明确定位，将历年来学界“厚此薄彼”的倾向拒之门外。

根据上述理念，作者将“二人台”延伸为西口路文化的一个符号，置于西口路历史、地理、政治、经济、文化的大坐标之中。二人台音乐既包含各种实际音响、观念和表演行为要素，又在各层面上与演出环境各要素紧密联系。在田野工作中，作者密切关注二人台与相关要素的关系，例如在第三阶段考察工作时，对山西河曲、陕西府谷等地的传统节日、庙会等多项社会文化活动进行考察。在实地考证中，作者对一些地理方面的重要文化古迹遗留进行了大量的考证工作，如西口古渡、黄河龙口、文化古迹浮雕、古戏台上以往河曲戏班的题记，各地的史书、政协文史资料等等。在具体研究戏班对象时，作者列表数张，涉及国家剧团、家族剧团编制、成员、师承关系、演出日期、地点、场次、剧目、收入等内容；拍照数张，涉及二人台现场剧照、化妆、戏班成员、班主个人、村落张贴红榜等；地图数张，涉及采访路线、走西口路线、戏班演出路线等。在音乐本体研究中，作者逐一分析不同演出、剧目的音乐及相关的民间音乐，记谱数首，涉及民歌(蛮汉调、巴音杭盖)、戏曲(种洋烟、害娃娃、挎嫂嫂)、民族器乐(双头柳青娘)等。上述工作，表现了作者将音乐形态与文化

背景紧密结合起来进行探讨，并突出强调把音乐形态与文化背景结合，音乐文化整体研究的理念。

杨著中，作者认定二人台剧种是民族交缘、地域交缘、文化碰撞的产物，在深厚的历史和边缘地域性文化的广阔背景中，造就了二人台复杂多质的文化自我。作者运用梅里亚姆和雷斯的理论模式，把"概念、行为、音声"和"历史构成、社会维护、个体适应"各个层面加以整合，并在时间和空间的维度进行拓展、延伸。作者认为"任何群体所拥有的音乐现象，都脱离不开它所处的社会文化背景。"（第 13 页）认识文化种类，必须着眼于历史背景、本土概念认知模式、整体环境和文化意义。研究的理论基础是：时间、地域、社会、文化、行为、音声之间形成互动关联的思维。作者运用曹本冶的仪式音乐研究的理论三分模式：信仰——仪式行为——仪式的音声。认为仪式进行中的音声行为是仪式不能分割的一部分，它由始至终覆盖着仪式的展现。要了解仪式的音声，必须从包含信仰认知模式及仪式体现行为在内的整体环境和意义着手。作者认为音乐和其相关文化的概念（民间信仰、风俗礼仪之观念和认知）是历史积淀。音乐和社会行为是概念的外化表现形式。音声是具体的通过个人体验的展现。作者既关注二人台民间家族戏班、非家族戏班的表演行为、内部构造、经济运作方式等，亦重视定时与非定时的乡俗礼仪生活。将二人台的区域文化表象上升到上一级地域文化理论系统。从历时性的交融、共时性的展现；小区域的概念、大地域的文化等方面显现出文章的研究深度。杨著不仅仅着眼于表现一个剧种的内涵，更突出了对一片跨界的文化色彩区域的展延。实现了文章"宏观——微观——互动"的理论研究构想。

二、着眼田野，重实地考察，理论联系实际

本文的另一亮点是眼见为实的原始资料收集和案头工作的扎实，真正做到了理论联系实际。作者的田野工作分为普通调查（宏观）、个案调查（微观）、专题调查（互动）。三种调查。这三种调查有序地在分布在 2000 至 2004 年间的三个阶段中进行。其间，作者运用记录和访谈等相关手法，获得六种可多向解释的一手文本形式：第一、音像文本（采录百余盘录像带、MD、录音带以及现场照片）。第二、实地考证文本（包括西口古渡、黄河龙口、以及其他文化古迹浮雕、古戏台上老河曲戏班的题记，第一手考证文本和各地志书、政协文史资料等）。第三、地方研究者的实访文本（采访当地研究者，聆听其研究感悟，掌握基层研究的状况和空白）。第四、著名老艺人的采访文本。第五、民间戏班的局内观文本（在他们自己对组团演出的实际看法，为构建当今二人台戏班的发展轨迹提供局内人客观的数据来源）。第六、本土（当地人）的观点文本（用他们自己的语言来解释二人台音乐文化现象的地域特点，是最为客观和直接具有说服力的解释文本）。

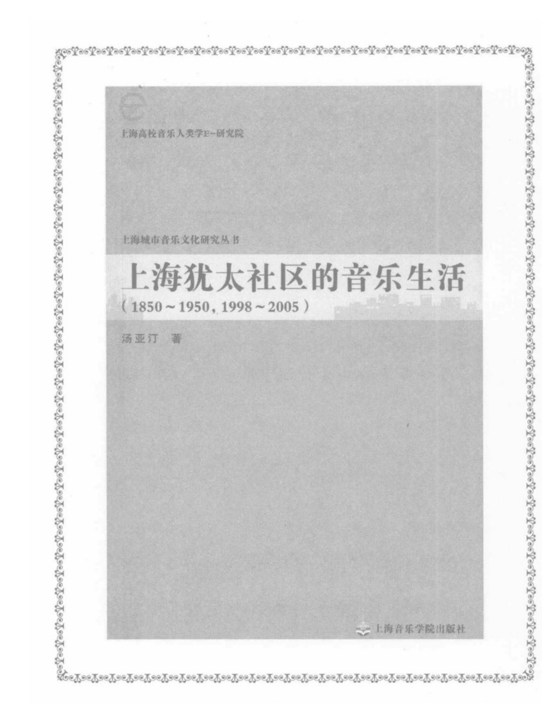
对于研究对象的现场观察与参与被认为是民族音乐学学者的“通过礼仪”(Fite of passage)。作者在民族音乐学的理论方法的基础上，置身于活态的研究环境，亲历亲为追寻文化语境。提供的资料让读者有渐入其境的感觉，对戏班演出安排日期、地点的记录；在礼仪中演出内容的实况记录；戏班工资表等等。甚至作者在田野工作后期，有的采访语言都融入了一些当地方言，足以证明参与工作的深入。文章无论从大结构，还是小细节，都可以感觉到作者追求严谨、客观的学术态度。比较当下功利的粘贴文风，值得后生学习借鉴。

在杨著的“序”中，著名的音乐学家赵宋光对书给予了较高的评价：“杨红不仅从理论上准确把握……而且身体力行，把方法的精髓化作自己的科研实践……因此，她所阅读的大量文献资料从纸面上活跃起来了，成为‘客观性认知’的历史支撑和地理铺垫，共同还文化事象以深度真实的本来面貌。”长久以来，传统戏曲理论研究中，建立在“以人为本”基础上的课题并不多见。杨著对“人”的重视，进一步拓宽了戏曲理论研究的领域；对“人与文化语境”的研究方法开阔了戏曲理论研究的思路。“戏班”文化是多元的、精深的，是传统文化的重要载体。如今时常听闻振兴传统音乐的呼唤，惟有每一位学者都拥有学术责任心，方可有量变到质变之功效。作者在这方面的学术努力当可作为同行后学追随的范例。

完美是每一位学者追求的目标，但要达到并非易事，每一篇文章都多少会留下一点遗憾。就此而论，杨著中的研究现状部分未提及20世纪90年代至今的状况，是一个明显的缺漏。“河曲民间戏班与地域文化之互动关系”的“互动关系”部分，其内容不够殷实，分析尚感浅显。在下篇的民间戏班与乡俗礼仪之个人生活礼仪中，对葬礼仪式仅有一个注解，尚缺乏进一步的描写分析。文中出现的第一幅地图，仅有图例没有示意。书末索引的页码与书中状况不符。文章的校对方面也有错字、漏字等纰漏。

天地大舞台，舞台小天地，是戏班支撑起了这一片天地。戏班文化多姿多彩，为戏班文化喝彩！

(原载《中央音乐学院学报》，2007年第3期)



上海高校音乐人类学E-研究院
上海城市音乐文化研究丛书
上海犹太社区的音乐生活
（1850～1950，1998～2005）
汤亚汀 著
上海音乐学院出版社

汤亚汀：《上海犹太社区的音乐生活（1850～1950，1998～2005）》，上海音乐学院出版社，2007

多元音乐文化的和谐共存

——《上海犹太社区的音乐生活》读后

丁成梅

犹太民族是一个历经磨难的民族，在经历了古朝代的流散逃亡中世纪的排犹反犹和第二次世界大战希特勒法西斯的种族灭绝之后，仍然以一种不屈不挠、顽强向上的生命力自立于世界民族之林。犹太人在艺术、科学、商业上的天赋一直吸引着相关学者对此保持探询研究的兴趣和热情，在长达两千年的流散过程中，犹太人的足迹散布于五大洲，他们的宗教、艺术和文化在其宗主国留下五彩斑斓印记的同时也给对方以深深的影响。上海，这个被誉为“东方巴黎”的国际大都市，第二次世界大战期间以及2000年左右都曾接纳过犹太人在上海定居。“迄今为止，在中国从未发生过反犹思潮和运动，这在世界各国（指有犹太人居住的国家）中是罕见的……”[①]即使在鸦片战争和二次世界大战期间，作为同样是承受巨大灾难和痛苦的中国人对来自异族的犹太人仍然怀有一颗无私真诚的接纳之心，这本由上海音乐学院出版社出版，汤亚汀先生编著的《上海犹太社区的音乐生活》一书，对犹太人从1850至1950年，1998至2005年两个阶段在中国开封、哈尔滨和上海的音乐生活进行了比较完整的研究。

不同时期客居在中国的犹太人都能与汉民族友好相处，尽管彼此的宗教信仰、文化习俗不同，但是犹太文化和儒家文化的某些共通性决定了二者能够自然融和，和谐共处，在中国历史的不同时期，犹太人或是因为商业目的或是因为战争避难到

① 汤亚汀：《上海犹太社区的音乐生活》，上海音乐学院出版社，2007，第20、188页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

开封、哈尔滨和上海都被中国人友好接纳，充分说明汉民族开阔包容的民族特性，这些成为犹太音乐与汉民族音乐文化和谐共存的社会基础。犹太人在上海的音乐活动，不论是传统社区内的宗教音乐活动还是社区外的世俗音乐活动，都对上海本土的音乐活动产生了巨大的冲击和影响，他们给上海带来了欧洲古典音乐和民间音乐以及流行音乐，上海工部局交响乐团(上海交响乐团前身)和上海国立音乐专科学校(上海音乐学院前身)中有不少音乐家是犹太人，他们为中国的音乐教育和上海的音乐教育培养了一大批优秀音乐人才，这些人后来都成为中国近现代音乐教育的奠基人和开拓者。

近年来，国内对犹太文化的研究较为深入系统，但专门论述犹太音乐的文章不多，较早研究犹太音乐的是陈铭道，他著有《与上帝摔跤——犹太人及其音乐》，许步曾著《寻访犹太人》(其中四个章节论及犹太人及其音乐)，汪之成《俄侨音乐家在上海》，刘欣欣、刘学清著《哈尔滨西洋音乐史》。这些文章或是从音乐本体上描述其特点或是专注于犹太音乐家个体研究，而能把犹太人在中国的音乐活动尤其是从长达百年的时间跨度做出完整描述的唯有这本《上海犹太社区的音乐生活》了，可以说，此书的出版填补了音乐学界对犹太人在中国尤其是在上海近百年来的音乐生活研究的空白。汤亚汀先生多年来一直致力于音乐人类学的研究，近些年在城市音乐人类学的研究硕果累累，相关论文有《西方城市音乐人类学理论概述》、《音乐的流动景观与家门口的民族音乐学——读谢勒梅新著〈声音景观：探索变化中的世界的音乐〉》等等。纵观全文，笔者感到本书的最大特色集中于如下三点。

一、多元音乐文化的成功梳理

犹太民族发源于幼发拉底河，最早称为"希伯来人"，距今大约有五千多年的历史，由于战争、历史、社会、文化的诸多因素影响，产生了三大族群，分别为：阿什肯纳齐人、赛法迪人和东方犹太人。这些族群虽然散布在全世界各地，但是共同的宗教信仰把他们紧紧联系在一起，他们信奉上帝为唯一的神，"在《圣经》的神学理论中，音乐是与上帝相联系的，是通向上帝的一个便当的和理想的媒质"。[①]犹太音乐和其宗教有着密不可分的联系，例如：犹太会堂仪式五个部分之中的《诗篇》诵唱(psalmody)和《圣经》诵唱(cantillation)都离不开音乐的参与，另外，犹太人每一年的民族节日诸如普洱节、逾越节、新年、转经节等都有音乐伴随，这些都属于犹太传统宗教音乐(第一章)。1932 年，俄罗斯犹太人在上海建立上海俄罗斯犹太俱乐部，表演芭蕾、合唱、演剧、音乐会，40 年代波兰犹太难民表演意第绪歌曲及戏剧(第二章)。上海欧洲犹太难民时期(1939—1942)，虹口隔都时期(1943—1945)，战

① 刘洪一：《犹太文化要义》，商务印书馆，2004，第 331 页。

后时期(1945—1947),犹太难民在上海的音乐活动除了传统的宗教音乐之外,还有民间音乐、西方音乐,也有二者混合的清歌剧及卡巴莱式的流行音乐(第三、第四、第五章)。

犹太族群的多样性和地域来源的复杂差异性使得他们在上海的音乐活动呈现综合多元化,从音乐人类学的传统分类来看,既有乐种的多元化也有功能的多元化,从后现代文化研究的分类来看,还具有结构与群体的多元化特点。"20 世纪末,上海新犹太社区得以形成,也预示着当代中国与世界接轨、力图恢复昔日的多元文化的决心,当然不是二战前的殖民地——半殖民地多元文化,而是中国主权下的、以中华民族文化为中心的国际多元文化。"(第 20、188 页)作者显然比较认同斯洛宾的音乐文化三分模式———主文化、亚文化、跨文化,在描述跨越百年时空的犹太音乐生活时,紧紧围绕犹太人的传统音乐(宗教仪式音乐,民间音乐),流行音乐(轻歌剧,夜总会歌舞)以及经典音乐(欧洲艺术音乐)这三条线索进行,所以,即使资料的来源比较间接,多元文化比较复杂,读者仍可从这三条线索中清晰地看到犹太音乐文化在中国开封、哈尔滨和上海的发展流向。

二、多元声音景观的相交互动

美国音乐人类学家谢勒梅在其著作《声音景观:探索变化中的世界的音乐》中对"声音景观"做了如下定义:"一种声音景观,即是一种音乐文化有特色的背景、声音与意义。"这里的"背景",谢氏在文中定义为"表演地点"和"表演者与听众的行为";"声音"则是指"音色、音高、音值和音强";"意义"即音乐本身的含义及对表演者与听众生活的含义。[①]从犹太民族自宋朝在开封形成社区开始,一直到 21 世纪新上海犹太社区的形成,犹太民族的声音景观穿越了遥远时空后越来越呈现多元互动性。犹太音乐从它的发源地开始,随着他们不停地迁徙流散、客居异族他乡,为了适应新环境必然会发生变化,"音乐在运动之中,旅行越过民族、地理界限,走向新的、更广泛的听众。"[②]上海犹太社区俄罗斯犹太人给上海带来了犹太传统音乐文化,德奥犹太人给上海带来了欧洲音乐文化,犹太民间音乐表演可以在俄罗斯犹太俱乐部和犹太学校等场所进行,犹太—欧洲混合的流行音乐文化也频频出现在各种餐饮娱乐场所,中国与西方的音乐文化在上海工部局乐团这一混合中西音乐人才的机构中得以相交互动。汤亚汀在其 2005 年出版的《城市音乐景观》一书中把"上海犹太难民社区的音乐生活"作为城市音乐人类学的经典个案进行了深入的探究,因此,本书和《城市音乐景观》在宏观思维、研究方法和学术观点上有诸多相通之处。

---

① 《音乐艺术》,2001 年第 4 期,第 92 页。

② 汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005,第 41 页。

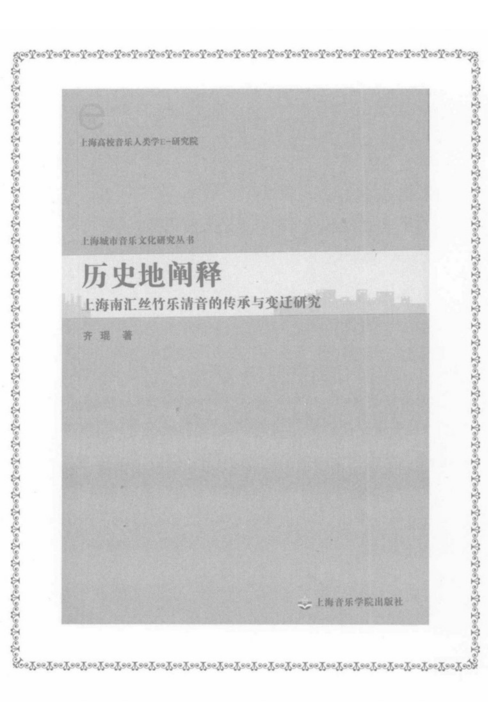
三、多维交叉的学科聚焦

《上海犹太社区的音乐生活》是一本城市音乐人类学著作,作者汤亚汀曾在英国杜伦大学研修音乐人类学,掌握了西方人类学方法论尤其是城市音乐人类学的相关理论,学术研究的视野已远远突破了传统音乐人类学的樊篱。如作者在引言中所言,他试图跳出传统西方音乐学专注于音乐家个人的框架,着眼于上海犹太人的社会音乐生活。因此,对犹太人的音乐生活研究集中在犹太社区这一整体机构上,无疑具有新史学理论和新历史主义的整体观特点,在本书中,作者不仅要对犹太人在中国生活近百年来的宗教、历史文化进行梳理(历时性研究),还要对政治、经济、社会生活以及族群、社会性别和阶层等因素进行深入剖析(共时性研究),反映在音乐人类学的格尔兹—赖斯的整体模式中,即是"历史构成—社会群体—个人创造"这样的三重模式。作者把对犹太社区音乐生活研究的焦点集中在犹太宗教历史、社会群体维持和个人的创造上,对这些问题的阐述,不仅仅需要传统的音乐人类学学科知识,还需要历史学、心理学、社会学、民族学和文化人类学等相关学科知识。

客观地说,对于一个城市尤其是上海这个号称"东方巴黎"的国际大都会,要从近百年的时间跨度描写犹太社区的音乐生活实属不易,对上海犹太难民的音乐生活研究一直是作者很早关注并随着资料的丰富和学术视野的开阔得以完善,《上海犹太难民社区的音乐生活》和《虹口隔都的音乐生活,1943—1944》是他在 20 世纪 90 年代的两篇音乐报告,后来又增加了战后时期(1945—1947)以及 1998 至 2005 年新上海犹太社区的兴起等内容,在 2003 年和 2004 年,"上海犹太社区音乐生活"曾分别作为上海市委和上海音乐学院音研所年度课题,现在我们看到的这本《上海犹太社区的音乐生活》是他对这一主题的比较完整的呈现。此书倾注了作者将近十年的心力,真可谓"十年磨一剑",对上海犹太社区音乐生活的研究不仅具有单纯学术研究的意义,作者对多元文化的功能解析无疑将会对当下上海城市音乐文化建设具有很大的参考价值。

当然,此书也有一些不足之处,以色列是犹太宗教音乐文化的发源地,而作者十几年来一直未能有机会实地考察获得亲身参与的田野调查资料,作者和读者都深感遗憾。另外,文章结构稍显松散,这可能要归因于两个因素:第一,此文的时间跨度很大,要想在 20 万字左右的篇幅上做到布局紧凑,衔接自然,难度相当大;第二,作者资料的收集工作还在不断完善之中,对犹太人在上海音乐活动的研究将会随着资料的丰富而更加深入。即使完成了此书,汤亚汀先生对犹太音乐的研究还未停止,他当前的课题《上海工部局交响乐队史》,澳大利亚莫纳许大学《亚洲犹太社区音乐》项目仍然促使他在犹太音乐研究领域里继续前行,我们也期待着他更加深入的新作问世。

(原载《人民音乐》,2009 年第 1 期)


上海高校音乐人类学E-研究院
上海城市音乐文化研究丛书
历史地阐释
上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究
齐琨 著
上海音乐学院出版社

齐琨:《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》,上海音乐学院出版社,2007

阐释过去　理解现在

——《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》评介

宁　颖

民族音乐学一直以研究音乐文化的整体为主要目标,以在音乐文化中寻找大量经验数据构成文化景观见长。然而在"历史"的反思过程中,民族音乐学不免披上了"将民族志——音乐文化的现在,与历史——音乐文化的过去相区分"的嫌疑。①近 20 年,随着人类学对历史研究的日益关注,西方民族音乐学受其影响,亦对"历史"这样的老话题进行了反思,经历了从音乐地重构社会史、文化史,转向历史地阐释音乐文化现象的过程。从蒂姆斯・赖斯(Timothy Rice)将"历史建构"(historical construction)、"社会维护"(social maintenance)、"个体创造和经验"(individual creation and experience)三个因素引入民族音乐学研究之中,到理查・克劳福德(Richard Crawford)"在过去中研究音乐"(to study music in the past)观点的提出,民族音乐学针对实地考察这一研究方法中可能存在的历史视角进行了反思,亦有学者提出"历史民族音乐学"(historical ethnomusicology)的概念等等。与此同时,国内越来越多的学者展开了对民族音乐学之"历史研究"的理论与实践的探索,相应地拓展了传统音乐研究的课题性质、研究方法和研究视角。②2007 年 4 月出版的齐琨的著作《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》(下文简称《历史地阐释》),正是在这一大的学术背景下产生的研究成果。

---

① 转引自齐琨:《历史地阐释:民族音乐学之历史研究》,载《中央音乐学院学报》,2006 年第 3 期。

② 李延红:《民族音乐学的"历史研究"》,载《音乐艺术》,2006 年第 3 期。

自20世纪50年代起，“江南丝竹”成为江南地域丝竹乐种的统称，受到音乐学者的广泛关注，而关注点多集中在上海市区丝竹雅集音乐、丝竹历史渊源与音乐形态分析三个方面。[①]在《历史地阐释》中，齐琨选择了承传于江南乡村南汇社区的传统丝竹音乐清音为研究对象，并在历史过程中阐释了其音乐的传承与变迁，为此领域的研究提供了一个新的研究视角。另外，该著作在理论概念上偏重于社会学，但正如曹本冶教授为其所作的序中所写，没有失落民族音乐学学科的路向定位，为学界提供了具有启发性的另一层面的思维。(第2页)

齐琨近年来一直致力于民族音乐学的历史研究，将西方民族音乐学的最新理论成果进行梳理、介绍，并将其置入中国传统音乐的研究实践之中，相继发表了一系列颇具价值的专业著述。《历史地阐释》正是齐琨经过长期的田野调查，对现时南汇清音所表现出的复杂性及其形成原因进行历史地反思之后，撰写的著作。其主要特点表现为民族音乐学的学科研究定位、在历史中阐释音乐的研究方法和社会学理论概念的指导。此外，文章框架新颖清晰，作者论述思路逻辑严谨、文字表述简洁明快。作者以历史的眼光，纵观局内—局外，探讨时间—空间，反思传统音乐的现状，真正做到了在历史过程中研究音乐、在过去中理解现在，为民族音乐学研究提出新的启示，这些亦使得《历史地阐释》成为一部较为成功的学术论著。笔者认为有如下三处亮点可为民族音乐学者所借鉴：

一、观照局内—局外：辨求实名

就研究对象给出严格的界定，是民族音乐学研究的首要任务，界定的模糊不清甚至会导致论述中的逻辑混乱。而对于那些常识化、概念化的研究方式，即那些已经约定俗成的称谓或界定，学者们应对其进行解构式的分析，于“江南丝竹”之界定亦应如此。

“江南丝竹”，这一原本是20世纪学术界泛指“江南地区”诸多传统“丝竹乐”种类的一般性称谓，由于当时学界尚未形成普遍性寻求学术研究精确性的学风，也没有对文化现象(局内事实)给予足够尊重的意识，把江南地域不同历史文化传统、具多元化的丝竹乐，构成了一个所谓的“江南丝竹”的乐种名称。(第2页)音乐学家伍国栋也曾就此现象指出，“丝竹”、“丝竹乐”、“江南丝竹”等名称和概念，一直存在着习惯性相互指代、相互指认的现象。对这些不同的称谓和概念从内涵上予以厘清，同时做出比较规范的概念界定，有助于认识和理解中国民族器乐衍生、发展所经历过的漫长旅程和继承演变规律，有利于认识和理解中国丝竹乐器、丝竹音乐以

① 齐琨：《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》，上海音乐学院出版社，2007，第6页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

及江南丝竹的一系列相关讨论和研究。[①]在《历史地阐释》中，齐琨就其研究对象“清音班”，对“江南丝竹”称谓的由来和误导做了考究，将那些现今音乐研究中似乎已经成为常识的概念放置在历史中重新进行了反思。

由于南汇乐人所使用的“清音”、“江南丝竹”、“丝竹”等称谓间彼此涵盖关系来源于历史，齐琨选择了首先从文献入手，以实名辨析的方式讨论“丝竹”、“清音”、“江南丝竹”三个名词如何经历了历史变迁而共同成为当今南汇丝竹乐的称谓。通过对不同历史时期交叉重叠、交流互动的复杂情况的分析，进而阐明了三个称谓的内涵与外延。以齐琨的观点，对乐种的界定要建立在深入的调查研究的基础上，要充分考虑到局内人对该乐种的称谓。如，在南汇当地乐人的实际称呼中，“清音”与“江南丝竹”同指以拉弦、弹拨与吹管乐器为主要组成部分，同时配以小件打击乐器的丝竹器乐组合，但是当地人往往习惯将雅集玩赏中的丝竹乐称为“江南丝竹”，而将婚丧礼俗仪式中的丝竹乐称为“清音”。齐琨认为，这一点细微的差别实际上正体现了南汇乐人对这两个名称的认识：“清音”为局内名词，是当地人使用的称谓，适用于凝聚社区认同的礼俗仪式音乐；“江南丝竹”来自局外，为研究者使用的称谓。而自江南丝竹一词在上海学术界出现以后，上海市区的丝竹音乐也仅限用于丝竹雅集的场合中演奏，因此，南汇乐人以江南丝竹指代与上海市区相同的丝竹雅集演乐形式。(第 43 页)

这一学术发现无疑对“江南丝竹”的研究起到了“破旧立新”的作用，格式化了那些概念化的研究，从研究对象本身出发，从“局内”的角度着手，并以分析比较的方法在“局内”、“局外”之间获取解释，从而达到作者“辨求实名”之真正目的。这种对学术严谨、对局内文化尊重的态度无疑值得每一位音乐学者学习。

二、分析时间—空间：探他者之“概念、行为、音声”

在现代社会学科研究中，研究者普遍将时间和空间视为叙述或分析社会现象时必然涉及的要素，但具体到历史学、社会学、人类学等不同的分支学科，对时间和空间概念的理解又存在着更细微的差别。[②]如何历史地阐释音乐文化现象？齐琨也选择了时间与空间这两个分析维度，借鉴了民族音乐学已有的研究成果，对时间与空间进行划分，建构起清音研究的分析维度，通过探知不同时空中、不同社会—文化背景下清音乐人[③]之“概念、行为、音声”，分析不同时空中乐人们延续与更新

---

① 伍国栋：《“江南丝竹”概念及研究述评》，载《艺术百家》，2008 年第 1 期。

② 黄应贵：《空间、力与社会》，中央研究院民族学研究所(台北)，1995，第 1—22 页。

③ 齐琨在《音乐文化内应机制》一文中说明，“乐人”概念泛指音乐文化的传承，涵盖职业、非职业、半职业。

音乐文化传统的方式、手段、途径等，从而对清音的变迁进行较为清晰地阐释。

齐琨借鉴了2003年美国学者赖斯(Timothy Rice)提出的“时间(Time)－空间(Location)－隐喻(Metaphor)”三维分析方法中对时间维度的划分方式，在历时时间与经验时间[①]两个层面对清音传承进行叙述与分析。并且考虑到了两个层面之间相互包含的关系，即在历史的事件进行中，某一事件中的音乐文化延续了前一时间中的文化因素；而这一经验式的音乐文化承传过程也总是表现为历时的自先往后的进行方式。(第17页)在《历史地阐释》中，作者将研究对象历时的分为三个阶段，即第二、三、四章，然后第五章特别关注时间的经验层面。作者选择了南汇社区中的三代乐人及他们所组成的音乐班社组织作为描述对象。一方面，三代乐人共同创造了清音承传历史以及音乐记忆；另一方面，某一代乐人在演奏中形成的音乐习性打上了当时历史、社会、文化的烙印，成为历史传承中的一个环节，承载着过去，也影响着未来。因此，第五章对这三代清音乐人的演奏曲目、演奏乐器、演奏风格、社区音乐活动情况及其班社组织等方面所进行的分析中，特别区分出哪些因素延续自前一个阶段，哪些因素为当前阶段中新加入的成分。

而对于“空间”的认识，齐琨则持有自己的观点，她认为赖斯的9个空间层面划分[②]的单位过于繁复，淡化了从宏观角度反映出的相关音乐分析的空间概念。通过借鉴社会学、人类学已有的研究成果，她首先提出在仪式音乐分析中，空间具有“物质、关系、意识”[③]三个层面，并以此划分方式建构民族音乐学相关空间的分析维度。[④]在《历史地阐释》中，第5章的清音音乐文化分析，齐琨拟以局外人——研究者的角度将与清音表演行为相关的空间划分为物质空间、关系空间、意识空间三个层面，以此观照局内人——清音乐人通过音乐风格、音乐行为、音乐意义所建构

---

① 美国学者赖斯(Timothy Rice)认为：“历时的层面是按照先后顺序的历史时间。它主要是指可以让研究者从局外的角度加以考察，并据此条理性地对过往事件进行叙述的历史事件；经验的层面是经验的历史事件。它主要是指现实中包含的历史事件因素，从现象学角度看，先前的经历必然成为当前经验的一个重要组成部分。”

② 美国学者赖斯(Timothy Rice)将“空间”(Location)划分为9个从小到大递进的单位，分别为：1.“个体的”(individual)，2.“亚文化群体的”(subcultural)，3.“地方的”(local)，4.“地域的”(re-gional)，5.“国家的”(national)，6.“区域的”(areal)，7.“移民族群的”(di-as-poric)，8.“世界的”(global)，9.“虚幻的”(virtual)。

③ 物质空间：是指由物质构成的、呈现各种音乐表演行为的空间，它具体又可分为自然地理空间和人为建构的场所两种。关系空间：除了物质空间外，最常见的一种便是视空间为一种社会关系；这包括个人之间及集体之间的。意识空间：意识空间中包含逻辑的一致性、时间的连贯性、自我调节性，以及在整体中的局部之间的联系性，并以此造成一系列相对于内容的、类似于空间的逻辑结合。

④ 齐琨：《空间：仪式音乐分析中的一个维度———以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》，载《黄钟》，2006年第4期，第49页。

的各种有形与无形空间。如，通过比较20世纪40年代与2004年两个时期清音班婚丧仪式行为所涉及的物质、关系和意识空间可以看出，一方面，当代清音班传承了关系空间中仪式当事人与仪式奏乐人的仪式角色关系，并扩展了清音在意识空间中所反映出的仪式程序结构；另一方面，现代婚丧仪式不再以特殊的物质空间象征社区上层地位，而丧葬仪式中有偿奏乐显示出的雇佣关系反映出当前南汇社区以经济地位为中心的社区阶层结构模式。①

齐琨通过物质、关系、意识三层空间这一视角深入地阐释了清音这一音乐文化的传承与变迁。这使得笔者开始反思一个问题：当传统音乐原有的物质、关系、意识空间遭到破坏时，我们将以怎样的态度、行为去对待其现状与未来呢？是否需要为其建构新的物质、关系与意识空间呢？抑或是等待音乐文化的自发或自觉的调整呢？

三、建构音乐文化内应机制理论：证音乐文化之传承与变迁

在《历史地阐释》中，齐琨将在社会—文化环境变迁中不同时期的音乐传承者，其自我调整、自我运作、自我创造的方式、手段、技巧、途径等称为“音乐文化内应机制”。这一概念是齐琨在社会学文化资本理论的基础上提出的，并将音乐文化资本陈述为三种形式：意识形式为表演者的文化性情与审美情趣；行为形式为表演者所占有的表演技能；物质形式为表演者产生的音乐声音及其借助的乐器、乐谱、道具、服装等文化产品。②齐琨认为，音乐文化内应机制与资本的再生产的形式相类似，可将音乐文化作为一种资本为当地的音乐表演者——乐人所占有，通过对其进行文化再生产，从而在历史时空中延续传统音乐文化的存在。因此作者以音乐文化资本的概念及文化再生产过程中音乐文化资本的转换形式，构成对音乐文化内应机制的阐释，并以此分析上海南汇丝竹乐——清音的传承过程，理解清音乐人适应社会环境的方式、传承音乐文化的手段、运用音乐传统的技巧、影响社会的途径等内容。③

齐琨分别从音乐文化资本的物质形式、行为形式、意识形式三个方面，阐释了清音的传承与变迁过程，为体现清音的音乐形态特点，作者以曲目与乐器表现音乐

---

① 齐琨：《空间：仪式音乐分析中的一个维度———以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》，载《黄钟》，2006年第4期，第55页。

② 齐琨：《音乐文化内应机制（上）——以上海南汇丝竹乐清音的百年传承与变迁为分析对象》，载《中国音乐学》，2006年第1期，第62页。

③ 同上。

文化资本之物质形式的更新与创造；以即兴加花技法和音乐社会活动展现音乐文化资本之行为形式的承传与拓展；以乐人对清音的文化价值取向、对乐曲的情感认同、在表演中呈现的审美品味，反映音乐文化资本之意识形式的延续与更新。①

作为音乐文化资本的清音，其价值的实现表现于音乐表演实现自我社会价值的实践过程之中。而乐人的社会价值表现为社会地位的提升，乐人们延续更新音乐传统的行为，可视为在社会环境转变后，他们为适应当前社会价值评判标准而采取的实现自我社会价值的方式。②即，在清音的传承与变迁的过程实为在物质、行为、意识三个层面上对音乐文化进行再生产的过程。清音乐人通过将表演行为转为经济收入、社会地位、象征权力等形式来确证自身存在价值，并于此过程中使传统丝竹乐种清音在南汇现代乡村社区得到传承延续。

以齐琨的观点，提出"音乐文化内应机制"这一概念目的在于理解在不同时代中不同音乐文化内容如何以及为何被填入"清音"这一传统乐种的框架，亦可深化为——在中国现代化社区中传统乐种如何得以传承至今。笔者认为，这一概念的提出不仅适应了现代社会中音乐产业化的发展趋向，更为传统音乐的传承与变迁提供了一个很好的理论依据，为民族音乐学的研究提供了一个新的思维层面，真正从理论上实现了在不同的社会—文化环境中研究音乐现象之目的。

除了上述几处亮点，《历史地阐释》在其他方面也给予了我们很多启示。如其书名，从整部书的布局到每个细节的阐释，无处不呈现出"历史"的印记。例如作者以简洁、明确的方式，按照时间顺序，将南汇清音传承一百五十年的历史划分为1850—1949、1949—1976、1978—2004 三段时期进行阐述，如此的构建方式不仅使得论述清晰、严谨，更使得读者对南汇清音的传承与变迁有了更为直观、连贯的认识。此外，为完成此书，齐琨与乐人们朝夕相处 4 个月，走访了 12 个镇、26 个清音班、160 多位乐人，采录了 10 个丧礼、2 个婚礼、3 次现代社区活动，记下了十几万字的访谈笔录。另外，为了更为清晰、明确的展现其理论观念与调查所得的数据，她在写作的过程中加入了许多图表，使得读者在阅读时一目了然。齐琨作为一名致力于我国民族音乐学研究的女性学者，作为传统音乐研究的青年中坚力量，其刻苦、求实、精益求精的田野调查与案头整理工作精神，是我们每位青年学者学习的榜样。

尽管作者的精心设计与精益求精，《历史地阐释》中仍存在一些遗憾和不足。如，作者的研究目的为在中国近百年的社会转型过程中阐释南汇清音这一传统乐

① 齐琨：《音乐文化内应机制(下)——以上海南汇丝竹乐清音的百年传承与变迁为分析对象》，载《中国音乐学》，2006 年第 2 期，第 43 页。

② 齐琨：《音乐文化内应机制(上)——以上海南汇丝竹乐清音的百年传承与变迁为分析对象》，载《中国音乐学》，2006 年第 1 期，第 62—72 页。

种的音乐文化内应机制，而在文章的论述过程中，对“音乐文化内应机制”却没有专门整合性的论述，而是将其散落在第五章的各节之中进行分析，不免会使读者在开始阅读时有一些找不到头绪的感觉，就此，笔者建议读者可参照齐琨的《音乐文化内应机制——以上海南汇丝竹乐清音的百年传承与变迁为分析对象》一文，进行辅助阅读；另外，文中反复出现“社区”一词，而作者并没有对这一个社会学术语给出解释或进行界定，而使得读者不能很好的将社区与城市、乡镇等范畴的词汇进行比较，造成理解上的模糊。

瑕不掩瑜，《历史地阐释》的价值还是值得进一步肯定的。无论从内容方面还是理论建构方面，齐琨都为读者带来了一些惊喜，呈现了一部在历史中阐释音乐文化的优秀作品，真正达到了“解释过去、理解现在”的目的。谈到这里，不禁反思一个问题，我们以怎样的眼光看待历史，是否决定了将以怎样的观念面对音乐文化的现状及其未来呢？也许这将是《历史地阐释》带给读者的最大启示。

（原载 http://musicology.cn/books/review/201009/6215.html）

中国音乐学研究文库

吴凡◎著

阴阳鼓匠

——在秩序的空间中

文化艺术出版社

Culture and Art Publishing House

吴凡:《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》,文化艺术出版社,2007

田野深处有芳草

——评《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》

肖文礼　李晓婷

一

民族音乐学,无论作为一种研究方法还是一门学科,自20世纪80年代传入中国以来,便顺理成章地与中国传统音乐的研究领域结合,为传统音乐的研究和发展注入新活力、开启新思路。30年间,相关成果不断增多、探讨不断深入,俨然,在学术史的回顾中可以拉出一份长长的书目。就“民族音乐学”本身而言,在学界并不算新鲜话题了,曹本冶先生在其新近的论文《一统音乐学:中国视野的“民族音乐学”》中写道:对于学界日益繁复的理论和方法学表象,我们不妨返璞归真,繁中取精,从“思想-行为”的根本之中认识和阐释民族音乐学和寻找我们的路向。①

于是,先生在该文中,多处提及“人”的重要性:

“音乐”的“过程”和“产品”,其“思想-行为”者是“人”——由“个人”与“群体”组成的人……如果民族音乐学是一个与其他人文社科不同的学科,它对“文化中音乐”的关注,必须……在理论和方法学上,就“音乐学”的属性和“音乐”为研究对象,在音乐的“产品-过程”和“思想-行为”者的“个人-群体”连续线上选取切入点,以“音乐学”为学科核心,按需要适当的借鉴其他人文、社科和理论方法,解决学科对其研究对象(音乐)所提出的问题。②

细读此文,不禁想到中国艺术研究院吴凡博士笔下的“阴阳”与“鼓匠”,这些活

① 曹本冶主编:《大音》,宗教文化出版社,2009,第34页。

② 同上,第34—38页。

跃在当地庙会与丧葬礼仪中的仪式乐班，正是她完成地方历史文化恢弘叙事的切入点，亦是她呼应中国民族音乐学“思想－行为”体系中对“个人－群体”的理论诉求。我想，或许这正是《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》(以下简称《阴阳鼓匠》)与其他民族音乐学著作相比，其别具匠心之处。

赵世瑜先生对该文的评价是：这篇论文不囿于传统的学科分类指向，将研究视点置于“人”而非纯然的“乐”；置于一个社会的情景而非一个音乐文本。在原生态的民众生活中、在仪式生活中去理解“音乐人”以“自下而上”的视角，试图发现乡土的知识话语和音乐叙事的逻辑。这是一篇有创建的、优秀的博士学位论文。①

由此，愿好书与大家分享。

二

如前所述，《阴阳鼓匠》是吴凡的博士学位论文，2006 年 4 月通过答辩，由文化艺术出版社纳入“中国音乐学研究文库”并于 2007 年 9 月出版。全书包括“绪论”、“结语”共九章，第一、二章是研究对象及背景的介绍，通过前两章的铺陈，在其后的三章里，分别对庙会与乐班的关系进行分析比较和对庙会仪式活动的展现过程予以实录描述；对两类乐班的传统曲目、分类及传承特征进行精心梳理；对庙会乐班的表演场合及仪式过程加以考察比较。再后两章则对庙会乐班展开了性别研究和供养模式的研究。最后则对庙会乐班的社会性作用和象征体系特点进行了提炼和升华。其具体内容如下：

绪论部分，作者对前人研究成果、研究对象和研究方法进行全面概述和必要说明；同时，对论著部分译文术语进行详尽阐释，呈现出作者在本土语境中对民族音乐学原著词汇的理解、消化与运用。

第一章题为“仪式乐班的研究背景”，分三小节。第一节作者通过对阳高县的地理情况、自然生态环境、村落、民族分布等问题的描述，为读者勾勒出了一幅时空兼具的、清晰的地理画卷。第二节题为“研究范围中的庙宇分布及变迁”，作者采用共时—历时的研究方法以及宏观—微观的研究视角对庙会的重要载体——庙宇做了深度描写。内容包括：“县志及村民记忆中的庙宇分布”、“20 世纪 80 年代之后庙宇的重建及其分布”、“庙宇形制”和“代表性五座庙宇”概述等。第三节题为“庙会——具有自变功能的第三领域”，作者首先界定了作为类别概念的“第三领域”的含义，接着论述了“20 世纪中‘第三领域’阶段特征”。并且将庙会放置于“第三领域”这一学理概念中，从“他变”与“自变”两种共存的生存背景中讨论庙会这一植根于民众中的传统文化，并揭示出庙会的生存变迁的本质和内在规律。然后，基于以

① 摘自答辩委员会成员赵世瑜先生对该论文的评语。

上原理，详述了“20 世纪阳高县北部三镇庙会变迁”。

第二章题为“乐班概述”，详细剖析了乐班的地域分布、成员构成、婚姻状况、服饰特点及日常用语等，使读者对乐班的生活实态有了整体的认识，有助于理解其文化特性。本章共分五个小节。第一节作者从民族音乐学的立场对阳高县北部庙会背景中的乐班做了明确的界定；从鼓匠与阴阳各自心目中对对方所处的地位、看法以及村民对两者所持的不同态度中，反观其各自的性质，从而界定其概念。此外，作者对乐班的生存空间，即不同政治环境、物质环境、信仰环境以及需求场合等诸因素构成的非稳定的生存环境也做了阐述。从而揭示出影响乐班及其传统流变的方向与存在的可能性等内在因素。第二至第五小节，作者分别以“阳高北部乐班分布”、“乐班成员的婚姻”、“乐班服饰”、“乐班的‘黑话’”等为主要内容，全面论述乐班情况，并在叙述现象的基础上，运用其多元知识构架对文化符号进行破译以及对具象进行深层描写和阐释。

第三章题为“庙会中的乐班及祈雨仪式”，此章节将乐班置入具体的文化空间——庙会中进行考察，透过仪式空间建构其意义。本章共分三个小节。首先以“庙宇与乐班的双向选择”为题展开论述，指出在“人情多于制度”这一村落关系的构建基础上，阳高庙宇对于乐班的选择多为“人为操控”下的“庙宇主神灵验及信度辐射范围内的杰出乐班”。乐班对庙宇的选择则经历了从没有选择（受雇价格、是否参加等均由庙宇掌控者做主）到 20 世纪 90 年代以来的有所选择（供需矛盾的变化使庙宇与乐班之间的主动与被动局面出现颠置）。对于这一现象产生的原因，作者归因于现代人对信仰的逐渐淡化，并用乐班成员的信仰情况作为实证。第二节题为“庙会中的班社构成”，作者解释了由于此地庙会复杂的音声环境由乐班（阴阳与鼓匠）、班社（大小戏班、民间自发组织的各种‘会’、萨满乐班以及演唱乞讨调的班社等）、信众以及普通民众共同构筑，它们是整体音声环境的构成要素，因此庙会中的班社构成情况便具有了论述必要。第三节题为“庙会祈雨仪式详录”，作者站在主位视角，叙述了下梁源村灵源寺的祈雨仪式，并运用民族音乐学常用的比较方法对此项仪式在 2003 - 2005 三年间的举行情况进行参比，并放宽视野对阳高北部三镇辖区的祈雨仪式整体概貌进行关照。

第四章题为“乐班音乐建构”。在第一节“乐班传统曲目及结构阐释”中，作者首先分别论述了阴阳使用的“六大套”以及鼓匠使用的“八大套”，并对两者进行了横向的比较研究。然后介绍了这些套曲在运用过程中保持及流失的情况及其原因。此后作者逐一分析了这些套曲的结构及调性变化等。第二节主要介绍阴阳与鼓匠使用的乐器在当下的变化情况，并就删节和新增乐器背后的社会原因作了阐述。第三节论述了乐班技艺的传承方式、演奏方式的变迁，以及两者与谱本之间的相互关系。在第四节中作者对当下音乐学界普遍存在的“对研究对象的视角区域带有主观性取舍，以至于未能真实记录、分析仪式中的点点滴滴”这一现状提出批

评。并且基于这样的学术理念，客观真实地记述了阳高北部乐班的音乐使用现状。并且从学理的角度阐述其变迁的原因，即在莱斯的历史构筑——社会扶持——个性采用三角体系之外根据研究对象的实际情况增加了“学术界研究者的影响”，从而构成“乐班实际用乐的四维调节空间”，即“政策影响、地方需求、个性选择以及研究重视”。这正符合文化人类学所秉持的文化相对主义价值观，也如陈寅恪先生所倡导的“应具了解之同情”，更符合学术论文讲求全面客观真实的基本原则。

第五章题为“庙会及乐班中被建构与反建构的女性”，共三小节。本章中作者运用开放性眼光，整合民族学、宗教学以及人类学的知识理念，力求对以男性为主导的社会、庙会及乐班中常常被“忽视”的女性群体的社会性别建构予以特别关注。作者在本章的第一节中从理论的高度对“禁忌”、“庙会中的女性禁忌”等重要问题做了阐述，并结合论文的研究对象深入分析。第二节中作者将研究视角转入意识空间这一层面中的女性神灵以及物质空间中的“参与庙会的女性及其与音乐的关系”。现实世界中参与庙会的女性，由于扮演的角色不同而被作者细分为：普通参与者、神婆及各类乐班中的女性。第三节中作者仍然延续一贯的由普适性理论到具体问题研究的阐释思路，分析了“庙会及乐班中的社会性别建构”。

第六章题为“谁是乐班的恩主——世俗化的集体经济供养模式”。经济活动是维系乐班现象存在的基础，也时刻影响乐班的行为。在这一章中，我们可以较全面深入地了解阴阳与鼓匠的经济活动与当地文化背景之间的关系以及与庙宇经济、村落经济等各层面的经济活动所构成的阳高县整体经济活动网之间的交互关系。首先作者记述了“阳高庙宇经济构成基本概况”包括：香火布施、求签还愿者的施舍以及庙产。在此作者再次运用了她的缜密的思维优势，将乐班对庙宇的供养方式“解剖”为经济、职业、信仰三个方面：即作为普通村民身份布施、以音乐鼓吹造势激发村民布施的热情以及制造音声“娱神娱人”。第二节介绍了乐班在庙宇内及庙宇外的经济活动及收入情况、收入分配制度等，对乐班的整体经济运行方式做了全面关照。第三节“乐班的恩主”，阐释了乐班作为半职业性质的仪式执行人，其报酬的根本来源，即当地村民以户为单位的世俗化集体供养。

第七章题为“庙会·乐班·家族——链接群体仪式与家族仪式的象征文化”，共分三节。庙会与人生仪礼这两种类型的“第三领域”共同建构了阳高县北部三镇村落的空间秩序。在这其中起链接作用的乐班是这一章主要探讨的内容。在这一语境下，在梳理乐班的各种表演场合的基础上运用比较方法将乐班庙会程序与白事程序进行深入比照，在同与不同中找寻一致规律。第三节题为“作为象征文化的乐班”，从“文化空间”概念的陈述到“村落文化空间”的解构再到“有序文化空间”的理性建构，作者层层解析，并且进一步阐释了“村落文化空间”这一语境下的乐班的作用。

结语对庙会“秩序空间”及乐社在其间的象征意义做了高度的总结与提炼：阳

高县北部阴阳与鼓匠乐班，作为建构秩序空间的砖石，链接其秩序仪式与象征体系主轴中的“神圣”与“世俗”、“神灵”与“村民”的极点两端；并通过在秩序空间的特定环境中，经由阴阳与鼓匠乐班的音乐建构，用两种功能相近、用法相异的文化符号共筑了个性化的地方历史。

三

对于本书内容与构架的推介，在此暂告一段，总体而论，这部民族音乐学领域的新著，虽只是山西省阳高县北部三镇的个案分析，但洋洋洒洒四十万字有余，可见其资料的丰富性与完整性、研究对象的代表性与典型性。诚如，克利福德·格尔茨(Clifford Geertz)所言：

探究众多个案中的一个个案的价值，洞识众多世界中的一个世界的成就，就能发现这些成果虽小却来之不易。[1]

用《阴阳鼓匠》来印证格尔茨的这句话，我想，是有过之而无不及的。由于作者坚实的田野基础，结合对于地方史志文献的系统爬梳，在民族音乐学既有成果上整合多学科理念与方法，注重民间班社在整个村落文化中的结构性意义，本书作为一项个案性的研究成果，不仅是实证的，亦在方法论意义上给予我们众多的启迪，于是，笔者不揣浅陋，将自己阅读该书时的精神意会呈现于读者。

一、坚实的田野工作

田野工作是人类学(包括民族音乐学)区别于其他人文社会学科的主要特征。当一位人类学研究的从业者去了解其他行内人士的时候，作为一种惯习，几乎总是会很关心他们的田野经验，特别是去了“哪里”，去了“多久”这一类的问题。地点和时间似乎成了衡量一个人类学者的研究质量的核心指标。[2]

如果按照此项指标，《阴阳鼓匠》无疑为民族音乐学交上了一份满意的答卷。能说明这一点的，不仅仅是作者在该书的绪论部分就“去了哪里”与“去了多久”两个问题做出清晰而详尽的回答[3]，还在于散见与文字间那些鲜活生动的照片，这些“作品”除少数几张由同行的导师拍摄之外，其余均出自作者本人之手。

除此之外，搜集资料丰厚与否是检验作者田野工作的另一标准。作者对系列

---

① 梁永佳：《地域的等级——一个大理村镇的仪式与文化》，社会科学文献出版社，2005，第34页。

② 黄剑波：《何处是田野？——人类学田野工作的若干反思》，载《广西民族艺术》，2007年第2期，第66页。

③ 详见吴凡：《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》，文化艺术出版社，2007，第16页。后文仅出现引文页码者，均出自此著。

田野所集资料做过数量上的统计:76 小时采访及演奏录音、1000 余张照片、41 盘影像资料、17 本阴阳经文及 10 余万字调查笔记。这些资料,无不充斥着作者本人在采访地的时空圈中,展开参与观察、访谈的泥土气息。于是,论文答辩委员会主席乔建中先生在其评语中写道:本文涉及到诸多学科的大量文献、文化当事人的反复访谈以及对不同文化现场的观察记录等三方面的资料,对之,作者用力甚多、着力也勤,并以此为全文构建起一个厚实全面的资料基础。这既是一个严肃的学者应该具有的良好的研究习惯,也体现了作者正确的资料观。①

二、精细的文本叙事

如果说,仅仅扎实的田野工作还不能算完成真正意义上的学术活动,那么,通过田野资料和笔记转化成描述性与阐释性的文本,便成为任务中最核心的一环。这是一个被当前学界不断讨论与相互问难的问题。高丙中在为“汉译人类学名著丛书”写的总序开篇道:学术并非绷着脸讲大道理,研究也不限于泡图书馆……很遗憾,人类学的这种研究路径在中国还很冷清。②

尽管对于“写文化”的学术论辩并未平息,但“将个人性叙述与客观描述相结合”的方法已被越来越多的学者所接受。“写文化”的倡导者提出力图创立综合性论文(summa)—— 一种根植于作者自身的、高度结构化和整合性的描述,在这种描述中,“自我”不被视为一个单一的科学观察者,而是进行参与观察和观察,并从多方位和不断变化的立场进行书写和多面统一。这个多才多艺的传奇式主体具有多么强的反思能力,因而能够吸收和传达整个文化的丰富性。③

笔者引述此段,无意于说明学术文本表达的艰深与棘手,亦无意于指涉《阴阳鼓匠》是一篇“综合性的文本”,但作者努力的方向却有目共睹:

从论文个章节的行文中,突出反映了本文作者从实地考察开始就非常仔细地注意到任何一个场景、人物、事件中的各种细节,并努力从中挖掘它们所蕴涵的社会文化含义。同时,作者也善于在考察中随时变换角度,或调整自己的身份,以女性的敏锐观察村落生活中的所闻所见,将它与自己的学术思考相结合,再提炼出自己的观点。这一细腻、敏锐的学风,较突出地表现了一个女性学者的优长。④

三、开阔的视野与独到的视角

当前学界已进入没有理论霸主的群雄并起时代,学科的界限日渐模糊,甚至缩减为“研究范式”问题,研究对象的探讨不再限于音乐学或民族音乐学学科自身。

① 摘自答辩委员会主席乔建中先生对该论文的评语。

② 詹姆斯·克利福德、乔治·E·马库斯编:《写文化——民族志的诗学与政治学》,高丙中等译,商务印书馆,2006,第 1 页。

③ 同上,第 69 页。

④ 摘自答辩委员会主席乔建中先生对该论文的评语。

于是,《阴阳鼓匠》在民族音乐学立体三角模式的整体构架中,从民俗学、人类学、经济学等学科的前沿理论不断汲取养分,以获取更为开阔的研究视野。这充分体现出青年学者吐故纳新的机智。例如,作者参考帕里·洛德口传理论体系与理查德·鲍曼的表演理论,试图从乐班对谱本采用的态度方面,探讨阴阳与鼓匠的异同与原因;运用人类学的相关理论来参照分析庙会所映射出的国家与社会的关系、仪式与社会变迁的关系、大传统与小传统的关系等等问题;运用经济学的理论去关注民间仪式执行者在庙会中如何生存的背景,寻找支配文化活动背后实实在在的经济动因等……

当然,开阔的理论视野还需通过精辟独到的切入视角来展示,论文中提出的许多观点,如:"庙会自变体系"、"四维体系中的乐班音乐调节"以及乐班在建构庙会"秩序空间"的象征意义等,都是富有学术价值的独到见解,不仅体现了作者丰富的理论积累还展现出其缜密的思辩能力。

四、关于"田野工作日志"

对于"田野工作日志"的探讨,始于具有负面影响的一次事件,正是马林诺斯基,这位将"田野工作"提升成为文化人类学"核心内容和界定标识"的先驱,自揭田野工作和民族志写作中的"丑行劣迹",以《严格意义上的日记》向学界抛出了一枚"原子弹"。笔者谈及此事,其用意当然不在呈现马氏"工作日志"与"民族志"的矛盾,而在于欣赏"田野工作日志"反应的真实效度。某种意义上,"田野工作日志"比"正式的民族志描述"更具"真实"与"权威"。于是,在此层面上,笔者认为,将日志公布于众,是值得推介的。

个人性叙述是民族志常规的组成部分……虽然这些常规的开场白只在正式民族志描述的边缘出现,但他们并非无足轻重,而是起着至关重要的作用:将民族志描述根植于感受深刻的并为民族志作者带来权威的田野亲历。它们在符号和仪式形态方面意味深长,因而经常成为了民族志作品中最令人难忘的片段……通常它们也为民族志文本的主体——民族志作者、当地人和读者——进行最初的定位。——玛丽.路易斯.普拉特[①]

此外,"日志"写作的另一大优点在于这种个人性叙述调解了田野工作中所要求的自我投身(engagement)和学术文本写作要求的自我隐身(self－effacement)之间的矛盾,对此,作者早有感知,她日志的扉页便道:由于自己独特的双重主题的叠加身份,我常于希望的田野中展现激情和困顿,感性与理性……于是,我用笔和笔记本这两样实在普通、却常被遗忘的事物,即时抓住了随风而逝的只言片语。[②]

① 詹姆斯·克利福德、乔治·E·马库斯编:《写文化——民族志的诗学与政治学》,高丙中等译,商务印书馆,2006,第61页。

② 同上,第430—431页。

最后，须要提及的还有此书的记谱工作。

业内人士都知道，记谱是一件极具技术含量又耗时费力的工作，尤其是民间音乐的记谱，更为繁复与艰难。翻阅该书附录记载的“阴阳与鼓匠套曲谱例”，作者在记谱方面所做的努力便不言而喻。即便如此，我们仍可以向记录者提出更高的要求，即，对乐谱做出情境性的描述与分析。

布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)在《民族音乐学的29个论题和概念》中将民间音乐的记录分析程序归纳为四个环节：田野考察——音像录制——转化记录——整理分析，在音乐分析过程中，他尤其强调三对关系：解释的和描述的记述关系、主位(emic)和客位(etic)的角色关系、文化的和分析的解释关系。①

笔者认为，以上可操作性的分析框架可以成为作者扩展和深入该课题的有效借鉴与参考。当然，就记谱法本身而言，从来就是学界富于争议而难以实施的问题，因此，该课题的深入不仅是个体研究成果的完善，更是整个音乐界努力追求的目标！

四

对于一个民族音乐学者，最难能可贵的还在于他在田野中的感知力，或许这是个新鲜的话题，但绝不是可以忽略的话题。相信每一个从事田野工作者，在“感知”某种现象或规律后，就会问“为什么”。但是关键不在“为什么”而在于“感知”。这是一个奇妙而复杂的循环，因为感知往往总在田野工作之后，在发现还应问“为什么”时，已时过境迁。于是，“感知力”便成为田野中尤为重要的学术禀性：

从田野工作的角度来说，田野是一个鲜活的富于变化性的场域，任何书本上的理论操作守则等等一旦进入田野，都不是包打天下的“良方”，而只有研究者对于田野中所呈现出的事项的用心体会与反复思考，才是灵活的解决各种困难和问题的“不二法门”，同时具有了对本文化较强感悟能力的研究者也能更加有意识、自觉得把田野中的异文化和本文化加以比较分析，进而达到理论升华，提出自己的理论观点。因此，笔者认为从人类学理论生成的唯一途径———田野工作中感悟思维的重要性来说，这样的思维方式和研究方式无疑成为了连接人类学田野工作和理论的一座桥梁。②

于是，不禁想到钟思弟先生为《阴阳鼓匠》所写的序中，一段关于作者田野工作

① 周凯模：《多元音乐文化的多元解释：音乐人类学的“记谱与分析”方法讨论》，载《杭州师范学院学报》，2004年第6期，第56—59页。

② 朱志燕：《感悟思维：连接人类学田野工作和理论的桥梁》，载《广西民族学院学报》，2006年第6期，第65页。

的生动描述:吴凡很快的证实了自己吃苦耐劳的能力。在许家园庙会的几天时间,无论在泥土中跋涉、处理复杂的鼓匠关系;还是跑来跑去观察各类人物的庙会行为、寻找各种人交谈的机会……她简直如鱼得水!(第1页)

我想,作为一个田野工作者,最需要学习的就是这种"如鱼得水"的快活与自如。或许,作者的话能给我们一些启示与思考:作为研究者,不能只见鱼而不见水,也不能仅仅在水中观鱼,作壁上观。我们更需要的是有所思索的"观",有所行为的"观"。最好让自己变成一条鱼儿,同游于一方水中……(第34页)

愿学海中,拥有更多同行的鱼儿!

(原载 http://musicology.cn/books/review/201009/6217.html)

"中央音乐学院科研资助计划"出版资助项目
中央音乐学院"十五""211工程"教材建设立项项目

杨民康

音乐民族志方法导论

——以中国传统音乐为实例



杨民康:《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》,中央音乐学院出版社,2008

中国民族音乐学新发展的力作

——评《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》

吴宁华

"民族音乐学"这门新兴学科自从引入到中国,从起步到逐步发展,历经二十多年的实践和积累,已经取得了长足进展。从对"民族音乐学"学科内容和理论方法的翻译出版[①],到对民族音乐学理论的诸多实践和把握,进而对民族音乐学理论和方法论与中国传统音乐研究结合,在此基础上试图拟构中国民族音乐学理论框架这样一个引进、吸收、消化和重构过程,体现了中国民族音乐学者对该学科发展的贡献。民族音乐学学者杨民康的最新专著《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为例》(中央音乐学院出版社 2008 年 4 月出版,以下简称杨著)就是中国民族音乐学理论发展最新成果例证。

本书为中央音乐学院"十五""211 工程"教材建设立项项目。全书结构分为前言、上、中、下四部分,前言主要阐述本书写作缘起以及理论框架、写作意图的说明。上篇:民族音乐学与文化人类学:主要阐述民族音乐学的基础理论其中包括:学科定义和基本概念、民族音乐学与民族学的历史渊源关系以及民族音乐学在中国的历史发展过程。中篇:音乐民族志研究的观念立场:对音乐民族志描写的方法论取向、文化立场等基本理论和方法的阐释。下篇:中西音乐民族志的分析与描写方法:结合中国传统音乐的理论成果和田野考察实例对民族音乐学本土化进行了开创性的整合。这三个部分自成体系又相互联系,形成了从学科理论到具体实践这样一个宏观到微观完整的民族音乐学框架体系。

---

① 例如董维松、沈洽编:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司出版,1985。

整体来看，本书构思严谨、清晰，全书虽以音乐民族志方法导论冠名，实际上却涵盖了民族音乐学基础理论和音乐民族志研究理论、方法两大方面，使读者清楚地看到文化人类学和民族音乐学基础理论对音乐民族志实践活动的宏观指导和理性归纳作用，体现民族音乐学与音乐民族志之间的紧密联系。

笔者以为，杨著的出版，具有以下的重要价值和意义：

一、填补了中国民族音乐学专业理论教材的不足和空白

目前，在国内许多专业音乐院校开设有民族音乐学专业本科、硕士课程，有几所学校还开设有博士学位课程。在本书之前，中国的民族音乐学学者也曾经从 20 世纪 90 年代以来出版过关于民族音乐学的教材论著，如伍国栋先生的《民族音乐学概论》(人民音乐出版社，1997)是中国民族音乐学第一部专著，该论著改变中国民族音乐学无本学科教材历史，为学习民族音乐学的学生和爱好者提供了一个入门的读本，堪称开山之作。后来杜亚雄先生也从出版过同名的一本专著，这些书至今也仍在教学中使用，为中国民族音乐学的发展作出了贡献。遗憾的是对于现今日益发展的民族音乐学来说，这些书未能随着民族音乐学发展作出及时的修订，不太能满足学生了解和掌握现今民族音乐学最新理论知识的需要。杨著的出版则及时弥补了这一缺憾。作为教学用书，其全面性和深度均达到了很高的水平。从学科的定义和基本概念的阐述，到与民族学历史渊源关系的探讨，乃至 21 世纪世界民族音乐学发展的最新趋向，在本书中都得到充分阐述。特别是对中国民族音乐学的发展的梳理、总结，尤其是对近二十年来的研究成果有详细的分析论述，为随后作者对中国民族音乐学理论发展的深入思考延伸奠定基础。值得一提的是，本书还配合对学科历史发展的论述插入了许多著名民族音乐学学者的历史照片，增强了作为教科书的可读性。同时在书中提到的部分外文书名、人名以及专有名词，都能附上英文和中文对照，为读者找到出处以及原意提供了方便。

本书作为国内第一本音乐民族志教材，可以称为填补空白之作。“音乐民族志(Musical Ethnography)通常被认为是民族音乐学(Ethnomusicology，即音乐人类学)的一个重要分支，从该学科一直具有的强烈的实践性、实证性或经验学科特点来看，音乐民族志在其学科架构中也同样居于主干分支的地位和起到极其重要的基础性作用”。[①]于民族音乐学这样一门主干分支学科，国内学术界在此之前，除了在相关的音乐学术期刊上可见关于音乐民族志的论文外，尚未有音乐民族志的理

---

① 杨民康：《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为例》，中央音乐学院出版社，2008。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

论方法与实践专门的著述和教材。杨著在前言中提到：当代民族音乐学是一个开发性的学科，不断受到各种后现代哲学理论的影响，除了原有的实践性、实证性或经验学科特点之外，正在不断地增强自己的理论素养和哲学思辨能力，以至于出现了某种以“形而上”面目示人的新的学科分支或学术倾向。但在许多代学者手中铸就的音乐民族志的传统并未因为新的分支结构的形成而有任何的改变。所以本书把研究的主题(标题)及讨论的重心放在音乐民族志上。(第4—5页)

杨著详细论述了音乐民族志研究对象范畴与规模在不同时期的发展，阐释符号学方法、主位与客位双视角考察分析方法在音乐民族志中的运用，“并通过对自王光祈以来中国传统音乐研究历史过程的梳理”(第6页)，将音乐民族志的理论方法与中国传统音乐的研究实践有机地进行了结合，还将近些年来在中国传统音乐研究领域中的热门课题——仪式音乐民族志的分析和描写方法，这个目前甚少有人涉及的专题予以了详尽的论述。可以说，这些都为学习音乐民族志的学生提供了方法论的支持和实践的指南，为中国音乐民族志的发展、提高将起到极大推动的作用。

二、首次提出了一些颠覆传统观念的新观点

作者在本书中以自己独特的思考角度在中国民族音乐学界提出了两个新观点。其一作者把中国传统音乐的研究看作是民族音乐学学科历史发展一部分，否认民族音乐学是由欧美单向“引进”的研究学科。这一观点的提出在学术界可谓是首次。杨著在前言指出：

中国传统音乐研究和教学领域存在一个理论误区，即认为民族音乐学是像音乐学或大多数自然学科那样，纯粹是由一个欧美单向“引进”非欧(美)国际(包括中国)的研究学科。杨著认为，民族音乐学(含音乐民族志)与文化人类学一样，虽然其学者群较多来自欧美国家，但二者的学术理念均发端于非欧地区，且以非欧文化为初始的研究对象，是欧美于非欧(美)不同地域和族群文化交流互动的产物和结晶。所以，民族音乐学从它诞生的那一天开始，便从未离开过欧美与非欧(美)国家的两类学者及其持有的不同地域、族群文化观念的互动和交流，进而杨著指出，有关民族音乐学(音乐民族志)理论方法的讨论，离不开欧美与非欧(美)学者的共同参与和互动解释，其中自然也包括中国学者的参与和解释。甚至可以说，若缺少了非欧(美)学者的在场，民族音乐学便不再具备其有效性。(第6页)

因此杨著将以往中国传统音乐的研究成果放到民族音乐学学科历史的长河中去观察后发现，中国的传统音乐的种种研究思维脱离不了国际民族音乐学的轨道。例如在第十章中国音乐民族志的分析与描写方法里，杨著指出：

在中国学者以往的研究中，王光祈运用西方比较音乐学方法将中国传统音乐与世界范围内其他民族音乐进行大范围比较后提出的“三大乐系”的研究，中国学

者建立在巴托克研究方法的基础上、基于博物馆分类整理的要求所采取的民歌分类方法以及中国学者不同时期采用的传统音乐五大类分类法、80 年代的民歌三分法、五分法等民歌分类法，既是着眼于大面积整体划分的目的的音乐分类方法。可以看出其学术倾向是建立在自比较音乐学时期以来，以艺术体裁(或艺术形态)进行划分的音乐学分类思维基础之上。(第 295 页)

再如，杨著中提到：

在西方学者的研究中，有一种像基因分类法那样寻找“文化母题”的课题类型，因为带入了歌词和名称概念的因素，同时也就带入了语义分析的可能性。

而中国学者以往也有类似探索，例如：

乔建中的《“下四川”研究》以“四川”作为文学母题，将收集到的一组在不同地区分布的二十多首民歌汇集起来，“这组民歌的歌唱内容都程度不等地与‘四川’有这样那样的联系，但在音乐体裁、结构、风格等方面又各有所宗。”该文将这一组民歌按地理分布划分为四个组，通过对曲名、体裁属性、唱词和曲调的结构形式等方面的比较，研究四组民歌之间的差异性；最后将它们放在中国民歌传播、传承、演变的大系统中进行考察，并依特定民歌群内各成员与母题关系的亲疏远近来划分排列成序。在乔看来，他所研究的一组民歌由特定的文学母题所维系，通过对这一组民歌的研究，可以进一步寻觅其社会历史成因及由它体现出的中国民歌传播接受模式、同文学母题民歌群的文化地位及历史价值。(第 335 页)

继而又列举了黄允箴在《论“采茶家族”》、冯光钰在《中国同宗民间乐曲传播》一书的相关例子，最后得出结论：

若对上述几位学者的研究试做再度分析，可以看出其研究中涉及的“四川”“采茶”等文学母题皆具有某种模式(或原型)分析的特点，可以在一定程度上同阐释人类学者吉尔兹提出的“归属型模式”或“文化模式”等一类概念加以对应，其民歌群的各个成员的具体音乐表现及其个性差异便相当于“对象型模式”中的“模式变体”。但从前一类研究的方法论上看，显然继承了自列维·斯特劳斯在《结构人类学》对俄狄浦斯神话的研究以来，一直为民间文学界所盛行的，对神话与文学母题(原型)进行结构主义分析的研究路径。但若将这类研究方法同自阐释人类学以来在民族音乐学中盛行的“主位分析法”相比，其区别便在于前者往往是采用跨地域性或跨文化比较研究的方法，探讨彼此存在关联的多种旋律个案之间的横向传播和变异状况，更带有为结构主义所长的“宏大叙事”的一般方法论特点。而后者则更强调从某一种(束)音乐的微观个案出发，对于居住在特定地域的个体族群及其成员若某一特定社会阶层成员的音乐观念进行“概念—行为—音声”的互动研究。从研究范围看，两者分别具有中观或微观的不同的研究范畴。此外，在具体的分析思维和讨论过程上，前者带有较注重从客位的立场进行比较、归纳、综合的特点，后者则带有较注重从主位的立场进行阐释、演绎的特点。二者在学术思维和研究方

法上彼此有着某种历史继承性关系。(第 337 页)

杨著的这一结论无疑对重新认识中国传统音乐研究与国际民族音乐学之间的关系,并"为青年学者的学术研究提供必要的经验参考和历史借鉴"(第 7 页),即:我们既要认识到从王光祈时期开始的中国传统音乐学术研究是国际民族音乐学的重要组成部分,也要清楚地看到由于历史原因造成我们在民族音乐学理论水平、学术整体素质与西方民族音乐学界之间的差距,从而努力弥补自身的不足,逐渐缩小与西方民族音乐学界的差距,具有重大的现实意义。

其二,提出"仪式音乐核心论"的观点。长期以来,民间音乐是传统音乐最重要的部分一直是音乐学术界的共识,即民间音乐处于传统音乐的核心地位。而杨著在梳理和总结仪式音乐与传统音乐的文化性质的异同和其相互间系统、结构、功能等关系后,提出了"以信仰体系、仪式与仪式音乐三者构成的仪式音乐作为子系统,往往在传统音乐整体系统中处于核心地位的"新观点。实际上,"核心论"的观点主要体现在作者 2005 年所发表的一篇论文里[1],但在该篇论文中,笔者似乎未能看到作者对该论点作出充分的阐述。核心论的观点是具有颠覆性的,对于这个观点正确与否还有待时间去验证,笔者不可能对其有一个肯定或否定的结论。但笔者想对该论点提出一些问题,以期与作者能进行学术探讨。

其一,作者将仪式音乐视为传统音乐核心的出发点,是延续了以社会文化为标准的对传统音乐的分类方法[2],是对传统音乐以社会学为判断标准进行的划分。但如果从文化发生学、从音乐学的角度又如何去判断仪式音乐的核心地位?

其二,许多仪式音乐都具有世俗性,这又与世俗音乐有些交叉,那么如何判定世俗音乐在传统音乐中的地位?

其三,若以作者提出的宽泛的仪式音乐的定义及其标准,中国大部分传统音乐都可以纳入到"泛仪式音乐"的范围,这对于传统音乐"核心论"的观点,是否会削弱其核心的真正意义。

中国传统音乐博大精深,因此,若将仪式音乐作为中国传统音乐的核心,似乎还要有更多的论据来支持这一观点,期待作者能继续深入论证。

三、突出体现民族音乐学本土化研究

如何将西方的民族音乐学理论和音乐民族志的方法理论与中国传统音乐的研

---

① 杨民康:《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》,载《中国音乐学》,2005 年第 2 期。

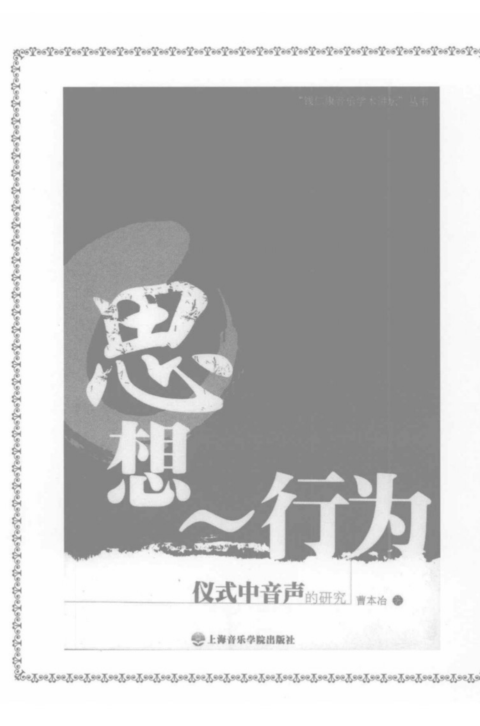
② 伍国栋:《20 世纪中国民族音乐学理论研究学术思想的转型》,载《音乐研究》,2001 年第 1 期。

究实践相结合一直是中国学者孜孜以求的目标，伍国栋先生的《民族音乐学概论》在这方面已经有过较为成功的探索。杨著用大量中国传统音乐研究的实例来验证民族音乐学理论在中国如何实践和运用，许多实例都是近二十年的研究成果，使得其理论实践具有时效性，并结合中国音乐的特点提出了民族音乐学如何进行本土化实践的思考。例如对中国传统音乐的研究，作者根据我国各民族传统音乐文化"多元分层一体化格局"的分布和组织状况，提出了"分化的"和"整体的"两种学术眼光的研究构想。

总而言之，这是一本对民族音乐学以及音乐民族志理论进行本土化探索，意在突出中国特色并紧跟国际学术潮流的优秀之作。

当然，杨著中也存在着一些遗憾，诸如文字有些冗长、晦涩，表达不够简明、清晰，让人阅读起来颇有些吃力。此外，在印刷和排版上也还有些不足之处。若能在再版时对这些缺点进行改正，就更加完美。总而言之，杨著在中国民族音乐学理论发展史上，堪称是一部优秀之作，它让人看到中国学者对民族音乐学孜孜不倦的探索，有理由期待作者在将来有更多、更好的论著问世。

（原载《中国音乐学》，2009 年第 4 期）


"钱仁康音乐学术讲坛"丛书
思想～行为
仪式中音声的研究
曹本冶
上海音乐学院出版社



曹本冶:《思想～行为:仪式中音声的研究》,上海音乐学院出版社,2008

“仪式音声研究框架”之解读

——兼议曹本冶《思想～行为:仪式中音声的研究》

周凯模

民族音乐学家曹本冶的“仪式音声研究框架”，是西方民族音乐学理论在中国的本土化实验成果。《思想～行为:仪式中音声的研究》一书，是曹氏与大陆学者以“仪式音声”为切入点在二十余年间共同进行本土实践之总结。[①]与曹氏合作的大陆学者熟谙当地文化，大多是颇有经验的知名学者，曹氏以其深厚的西方民族音乐学学养及视域，在与大陆学者合作过程中，虚心汲取本土学者各方智慧之精华，以极高的学术悟性，逐步从仪式音声的个案研究，渐次升华至对“西方民族音乐学之中国实践”之整合思考，最终提炼出“仪式中音声”之研究框架。可以说，本书亦是曹氏用自己提炼的“仪式音声研究框架”对其合作成果的“再研究”，其意义，亦在于运用这个理论框架对过往成果进行深化研究的示范作用。

笔者认为，要读懂和理解该书之示范性功能，亦需对曹氏方法核心——“仪式音声研究框架”[②]有具体深入的了解。因此，本文解读亦集中于此框架之研讨，拟从模型分析、概念释义及方法学解读三方面阐释其内核。

---

① 作为民族音乐学本土化实践的共同成果，从曹氏与大陆学者的密切合作亦可证明：白族仪式音声之研究，与周凯模合作；傣族仪式音声研究，与杨民康合作；白云观仪式音声研究，与朱建明等合作；东岳观仪式音声研究，与徐宏图合作；上海南汇等地仪式音声研究，与谈敬德合作；青海仪式音声研究，与薛艺兵、张振涛合作。

② 参见《思想～行为:仪式中音声的研究》第 10 页；后该框架逐步完善，成熟框架参见《“仪式音声”的研究:从中国视野重审民族音乐学》，载《中国音乐学》，2009 年第 2 期。

一、“仪式音声研究框架”之模型分析[①]

“仪式音声研究框架”由数个研究模型及相关范畴整合而成。本文先从核心模型切入，继而再在整体模型及相关范畴之关系中展开分析。

一、“‘近’信仰仪式～‘近’世俗仪式”模型分析

此为框架的核心模型之一。在“思想～行为”统一观之覆盖下，该模型以“‘近’信仰仪式～‘近’世俗仪式”双重结构、以“信仰～仪式～音声”为三合一整体而构成：“三者之间的互动关系是理解‘仪式中音声’意义和内涵的关键，也是研究的主导理论思维。”[②]在此关键的“互动”思维指导下，该模型重点表达了三对基本关系：1.“近”信仰仪式～“近”世俗仪式；2. 信仰宇宙观～社会价值观；3. 仪式展现(过程)～仪式音声(产品)。

三对关系分析如下：

1. 第一对关系：仪式音声之性质鉴别

“近”信仰仪式～“近”世俗仪式，是关乎其仪式性质的鉴定和认知。须知，任何人在对仪式性质尚处于无知之前，一切民族志起点的描述都可能错位。所以模型意在指明，自进入仪式现场第一步之始，亦要密切关注仪式或是“近信仰”或是“近世俗”之性质在整体仪式过程中的交织互动，在了然仪式性质及交织互动之基础上，所有观察的展开，方能目标清晰。

2. 第二对关系：仪式音声之观念认知

“信仰宇宙观～社会价值观”，乃是对“‘近’信仰仪式”或“‘近’世俗仪式”之观念(思想)层面的关注。“‘近’信仰仪式”之思想，多在信仰层面的宇宙观中体现；“‘近’世俗仪式”之观念，则在社会层面的价值观中凸显。这对关系，亦指示研究者在辩明仪式性质基础上要进一步追究形成该性质的观念存在，且须在仪式过程之相生相长表象中深究其意义内涵。

3. 第三对关系：仪式音声之运行关系

“仪式展现(过程)～仪式音声(产品)”，这对概念较复杂，它既表示“关系”又暗含“理论”。此处所谓“关系”，乃指行为层面的活动关系：即“仪式程式”在科仪过程中展演“音声行为”的运行关系。这对关系内涵较为特殊，二者既在传统理论上可

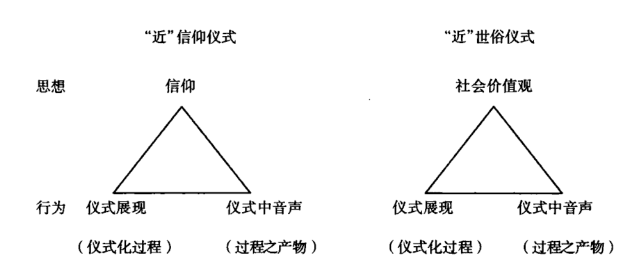
---

① 该节内容曾在华东师范大学音乐学院“中国本土文化与仪式音乐‘09’桂子山民族音乐学国际研讨会”上宣讲(2009)。

② 曹本冶：《思想～行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社，2008，第33页。后文仅标注引文的页码者，均出自此著。

分离为两个概念进行表述[①]但事实上在展演时又得融为一体。对于这种关系事实的研究其实是个学术难点，如何把握，须在其暗含的“理论”意蕴中去深入考究。关于这个关系的“理论”把握，笔者将有关于“理论范畴”解读的另文详细解释。此处不赘。

至于三对基本关系如何在互动中贯通“思想～行为”，曹氏给出以下模型架构为参照：



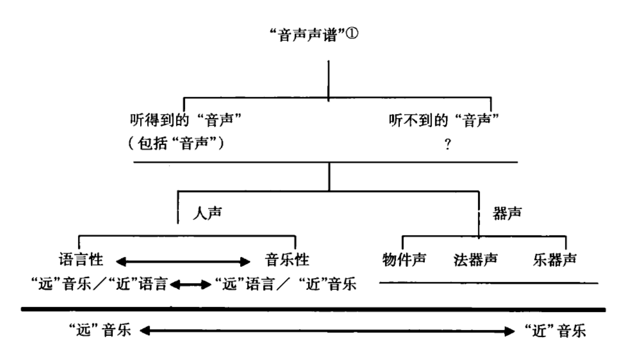
很清楚，该模型充分呈示了探讨“仪式音声”性质、观念和运行之宏观特征，它涵盖“信仰～仪式～音声”完整的“信仰体系”诸因素。其特点是：以“思想～行为”统一观理念，作为仪式纵向分层的思维贯穿；以“过程～产品”交织形式，作为音声横向互动的展演表述。研究者若能较好地把握该模型“仪式纵向分层”及“音声横向互动”之演绎精髓，其仪式音声“定性研究”的宏观设计，就有了基本且系统的架构。

二、“音声声谱”模型分析

“音声声谱”是研究框架的核心模型之二。它充分地演绎着关于“音声”阐释的涵义及全部程序。把握该声谱模型的基本要素，焦点也在三对音声形态之上：1. 听得到的音声～听不到的音声；2. 人声～器声；3. 音声的“近音乐性～远音乐性”。

---

① 传统音乐分析方法中，一般将“过程”和“音乐”截然分开陈述，好像“音乐”是完全脱离“过程”背景存在的独立符号，对这样的“形态”分析，学界沿用的是音乐学中技术专业那套方法。但是，该套方法源生于西方文化自身已有的审美、描述观念，其针对性是对自身文化中的音乐传统的描述和认知，不一定适用于其他文化体系中的音乐传统。尤其，在对“仪式音声”的分析中，如果无视“仪式过程”而只是关注于“形态”的分解，往往不太容易把握到“形态”作为“符号”所要表达的实质性内蕴。这里提出在“关系”中来考察其属性内涵，标志了一种宽广的探索途径。



三对音声形态之内涵阐释于下：

1. 第一对形态：口诵与心诵之统一观

"听得到～听不到"之音声分类，直接取材于中国传统仪式中普遍存在的科仪经验：仪式中的主要执仪人员，在与祭祀对象之象征性对话中既有"有声之经诵"，也有"无声之心诵"，这已是基本常识。心诵之"音声"固然人耳不觉，但在执仪人员"内观"②中客观存在，而且常是更神圣的存在。中国古代圣贤所言之"大音希声"，未必不是此类音声之体悟。将此类"听不到的"音声纳入该领域研究范畴，意在补充当代"仪式音声"体系之完整，并提醒研究者在"仪式中音声"的研究中需要兼顾和关注这长期被忽视的领域。

2. 第二对形态：乐音与非乐音之统一观

"人声"与"器声"，亦是对本土传统仪式音声现象的事实归纳。仪式中有程式意义的声音既有一般观念中的乐音，更有非乐音③，音乐研究者如果忽视仪式中有意义的非乐音(所谓鞭炮声等)，那"仪式音声"研究就因残缺不全而不能客观反映仪式的整体展现过程。不用音乐界广泛使用的"声乐"和"器乐"而以"人声"与"器声"来概括仪式音声现象，乃是基于对仪式过程事实的客观总结。此概念弥补了过

① 可以看出，整个"声谱"的考虑都覆盖在"远～近"关系之中。器声中的三类之间均有"远～近"音乐关系(物件声普遍较远音乐；法器和乐器各音声则涵盖"远～近"音乐关系)。

② "内观"，亦指执仪人员内心中的经文祷文默诵或与意象中的"神灵"的沟通。

③ "乐音"：包括有音高的乐音和无音高的乐音(打击乐等)；"非乐音"：亦指乐音之外的诵经声以及其他物体所发出的响声，如鞭炮声、鸣枪声等。

往传统"仪式音乐"研究视域的整体性音响缺失部分,即对仪式中有程式意义[①]的"非乐音"如诵经声、响炮声等等的重视。

3. 第三对形态:语言与音响之统一观

"语言性～音乐性",这对概念既是对第二组关系的细化,亦是对民间仪式音声本原属性的深入发掘。对宗教仪式中的"诵经"和"唱赞"学界业已知晓但不经意就会"熟听无闻",因此过往音乐界亦少有专从"语言性～音乐性"角度来根究此类音声现象的性质。这对关系的提出,不仅让研究者关注"乐音～非乐音"之形式关系,尚要考究形成这对关系的"语言性～音乐性"之属性含量,以此破解构成"乐音～非乐音"之内在符号规律。特别注意的是,"语言性～音乐性"之深究,不同于作曲技术对"乐音～噪音"的分类,前者从语言性质区分音响,后者亦就声学频率论音响,这是该模型表达的"音乐学"不同于作曲技术之"音乐学"的概念区别。

总之,两个核心模型提出了"仪式中音声"研究要涉猎的主要切入点及研究关系。而如何对其研究,怎样去铺陈逻辑和展开分析,亦是"仪式音声研究框架"宏观设计要阐明的问题。

三、"仪式音声研究框架"整体模型分析

整体模型之分析仍从实用性出发,同时解读该框架整合研究宗旨、方法、逻辑及目的性诸多问题的思考。观察整体模型设计,当以中轴线为核心去观照三个区域,三个区域分别代表着不同层次的研究构思:

1. 中轴两极与中部区域之介析

中轴两极之上端的"研究者"与"被研究者"及各自涵盖的"思想～行为",分别代表从"研究角色"关系切入的仪式音声之"研究宗旨":即(1)在"思想～行为"统一思维下考量"角色关系"对研究音声的影响;(2)中轴两极之下端所标示的"近～远、定～活、内～外"两极变量概念,则是分析仪式音声的应用方法;(3)轴线中部区域标注的"个案研究、宏观比较研究",乃研究方法与研究对象综合考虑的步骤,此步骤对左右两边内容都将发生作用。

2. 中轴右边纵向模型叠置之介析

中轴右边的模型叠置逻辑关系须从上至下看,其由"'近'信仰仪式～'近'世俗仪式"与"音声声谱"两模型叠置而成。"叠置模型"的功能,乃指点研究须从观察仪式的信仰性质切入:是"近信仰"或是"近世俗"仪式?然后跟随仪式程式(过程)及其音声展演(产品)进入"音声声谱",直接从"人声"或"器声"中去探究音声的"语言

---

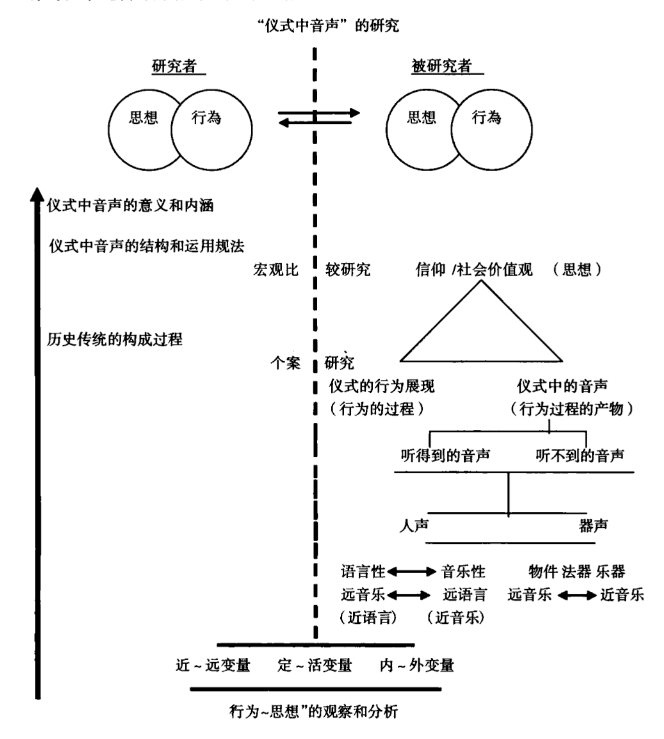
① 在这里要特别强调"仪式中有程式意义"的声音概念。对"仪式中非乐音"的关注,不是将偶然发生的、与仪式程式没有任何关系的声音都当作"仪式音声"来强调,这就曲解了"仪式中非乐音"的含义,仪式音声中的"非乐音",一定是局内意识中认为与仪式程式有关的有意义的声音。

性”或“音乐性”等音响符号元素。

3. 中轴左边纵向箭头指向之介析

中轴左边纵向箭头所指表达的是整个研究的逻辑结构及目的。逻辑结构：即从“个案研究”或是“宏观比较”方式的选项中去探讨仪式音声“历史传统的构成过程”；在此“过程”展演中寻找“仪式中音声的结构和运用规法”；最终目的乃揭示“仪式中音声的意义和内涵”。

如此分析解读，貌似复杂的“仪式中音声”之研究框架所涵括的研究宗旨、对象、方式、逻辑、方法及目的一目了然：



解读说明,"仪式音声研究框架"对于民间传统仪式音声的研究,不仅具有理论指导意义,亦有实践之应用价值。

二、"仪式音声研究框架"之概念释义

概观"框架"之理论范畴主要涉及三对概念:1."思想～行为";2."研究者～被研究者";3."音声过程～音声产品"。解读概念之渊源及涵义,便于研究实践在概念明晰基础上亦可挖掘更多学术延展之空间。

一、"思想～行为"释义

"思想～行为"统一观,是仪式参与、仪式观察和仪式研究"知行并举"的核心范畴。辨其究竟,与中西传统文化渊源颇深。"思想"概念,在中国传统思维中谓之"道";"行为"概念,则为东西方智慧所通识。大凡人要行事,必有思想——亦由"道"所主宰,因此中国自来重"道"之修炼和探寻。道家修阴阳、儒家倡伦理、释家言明心见性,均为"道"之求索。而今面对中国传统仪式音声及行为的研究,若不以中国之"道"去辩其究竟亦难得个中精要。"仪式音声"研究强调以"思想～行为"统一观去观照研究对象为其主旨,要义在于以"行"之外象去觉悟"道"之内核。何以为中国"道"之内核?中国"道"之内核,历来倡导"道～行"合一,即今人所言"思想～行为"之统一观。

中国信仰体系中的"道～行"经典原理,素以"宇宙观"、"天－地－人"及"阴阳五行"诸范畴所覆盖。

1. 中国宇宙观之"道～行"合一

涵括两方面:"宇宙论"及"人与宇宙的关系"。"宇宙论",即宇宙观的思维方式及宇宙现象之分类;"人与宇宙的关系",即宇宙观所影响的人之行为。显然,中国宇宙观乃"道～行"合一观。以宇宙论之论,视中国传统宇宙认知方式亦存多重来源:如神话巫术、古天文学、儒家思想、道家观念云云,[①]细辨,哪类范畴非"道～行"合一?

再言人与宇宙的关系,神话巫术:天大于人;天文学说:人大于天;儒家思想:以天制人;道家观念:天人合一……倘以"天"为道以"人"为行而观之,各家之说盖为"道～行"合一。因此,今人期待揭示"仪式音声"奥秘之研究,以"思想～行为"即"道～行"合一观来设定研究宗旨,亦符合中国"道"之正统,由此觉悟今人思想与先人传统的内在关联。

2."天－地－人"之"道～行"合一

---

① 吕理政:《天、人、社会:试论中国传统的宇宙又见认识模型》,中央研究院民族学研究所(台北),1990,第2—5页。

“天－地－人”之“道～行”，乃中国思想之核心，其与民间传统仪式实践关系至为密切。笔者认为“仪式”实乃复合词：以名词解，即人之信仰的表征；以动词解，乃传递信仰之行为。当人在表征其信仰、传递其信仰之行为时，必在某一特定场景中完成其过程，此过程乃“仪式”。因此所谓“仪式体系”，实以信仰为“天”、仪式场域为“地”、以及贯通天地的“人”之行为所圆成。可见中国民间仪式，无一不暗合中国传统之此“道～行”。此乃“天－地－人”之“道～行”观由来的客观根源。

再细辨之，“天－地－人”范畴之核心乃“天道～人道”。其道与先人祭祀崇拜仪式更一脉相习：“对‘天’的敏感与崇拜，自上古以降贯穿三代，不同文化性格和精神气质表现为‘夏道尊命’、‘殷人尊神’、‘周人尊礼’(《礼记·表记》)……在巫觋→祭祀→礼乐的‘理性化’进程中，随着文化精神的振动，重孝、亲人、贵民、崇德、利用、厚生诸人文性、人间性特色日渐凸显，作为支撑着思想和信仰世界的总根源”。① 此言表明，“天道”(信仰观念)在祭祀之“理性化”进程中经与“人道”(仪式行为)融合，形成“道～行”并举之中国特有气场，亦成为今人仪式音声研究的“思想～行为”合一观之又一理性渊源。

3. 阴阳五行之“道～行”合一

“阴阳”思想从《易经》符号“阳爻”和“阴爻”演变而来，道家将其视为宇宙间两种对立统一的初始元素。今人将“阴阳”之“道～行”合一观阐释明白的最数钱穆：“道家言气，气即是道，亦非有二。道抽象，形而上。气具体，形而下。气又分阴阳，一阴一阳谓之道。由阴阳而生万物，故每一物又必有阴有阳。”②此言之中，“道抽象，形而上。气具体，形而下”，最是将“道～行”之义解释得明白，即“道”是观念，而“气”则须靠“运行”。

具体的“气”在中国文化中亦为“五行”。道家认为，金、木、水、火、土“五行”关系，乃宇宙中不同生命物质或气场相生相克之互动。若从“道”之层面解，是宇宙观念的分类形式；从“行”之层面看，则为宇宙物质的结构关系。《淮南子》的《地形训》：“木胜土，土胜水，水胜火，火胜金，金胜木……”显示五行相生“气之运行”的轮回；董仲舒的《春秋繁露·五行相生篇》：“天地之气，合二为一，分为阴阳，判为四时，列位五行……”亦论述了“天地阴阳之道”与“四时五行之气”的“道～行”孕化规律。说到底，“天人合一观”与“阴阳五行说”均为中国传统宇宙观核心认知方式，而其认知及运作通常依托的文化元素正是“信仰～仪式～音声”，无论宫廷或民间概莫能外。因此，国人之宇宙观、“天、地、人合一”及“阴阳五行”等“道～行”传统，亦是今天研究传统“仪式音声”必然承继的“思想～行为”范畴之重要来源。

---

① 周与沉：《身体、思想与修行：以中国经典为中心的跨文化观照》，中国社会科学出版社，2005，第58—59页。

② 钱穆：《晚学盲言》，广西师范大学出版社，2004，第10页。

二、"研究者～被研究者"释义

若"思想～行为"是探究"道～行"关系，那"研究者～被研究者"，乃是探究"人～人"沟通及阐释的互动关系。"研究者～被研究者"这对概念，与学界实地考察中之"局内～局外"观异曲同工。然置于"仪式音声"领域，该范畴所示之"人～人"关系亦有特殊蕴涵。学者言道："阐释者总是在某个文化、语言传统的前提内说话或写作的。他或她会通过那一传统或亚传统的特定问题和选择来想象宗教……"[①]因此，"仪式音声"研究之该范畴，不仅面临与考察时"局内～局外"观一样要想法圆融"我文化～他文化"之隔膜，更要接受"我信仰～他信仰"或"近信仰～远信仰"之客观障碍给研究带来的诸种挑战，这就使对该范畴之"人～人"关系的探讨并非简单重复"局内～局外"观而有了研讨的特殊性。笔者认为，深入了解与实地考察行为密切相关的民族志书写实践之发展，对理解"研究者～被研究者"范畴的特殊内涵会有所深化与延伸。在归纳资料同时结合学界对民族志叙事的清理[②]以及自身长期实践之心得[③]，笔者拟在民族志的"传统书写"、"现代书写"和"当代书写"发展进程中清理二者关系：

1. 传统书写中之"人～人"关系——"观看与被观看"

传统书写是现代意义的"前民族志"形式。其所体现的"研究者～被研究者"关系，实非"研究"关系乃为"观看"关系，书写结果常是书写者之"局外"观感。其含"游记式"和"编辑式"书写。

"游记式"以在"异族文化"的游历表述为主。如古希腊历史学家希罗多德(Herodotus)的著作《历史》[④]、中国明代邝露的《赤雅》[⑤]等[⑥]亦是利用路过见闻撰写的范本，其"观看者"与"被观看者"有"无意识互动"但并无"有意识互动"；"编辑式"则是在异族文化环境中长期居住并学会了当地语言的经验总结。由于语言便利，这

---

① [美]佩顿：《阐释神圣：多视角的宗教研究》，许泽民译，贵州人民出版社，2006，第157页。

② 参见高丙中的"民族志发展的三个时代"划分法，把早期游记见闻纳入了民族志考察的视野(2006，6—17)。王建民也持这种分类法，参阅《中国民族学史·上》(1997)。

③ 该成果为《"仪式音声民族志"文本建构——谈少数民族音乐研究的民族志书写》，请见《南京艺术学院学报》2009年第3期第46—54页。关于本章的"书写类型"段落摘自第47—50页，根据本文需要有所修订。以此为据不再特注。

④ 希罗多德所著《历史》1～5卷第28章，叙述西亚、北非及希腊诸地区的历史、地理及民俗、风土人情。第5卷第29章起，主要叙述波斯人和希腊人在公元前478年以前数十年间的战争。参阅希罗多德：《历史》(上、下)，王以涛译，商务印书馆，1959。

⑤ 《赤雅》被誉为明代的《山海经》，可与《西京杂记》媲美。这是一部汇集几千年南方少数民族民间传说的奇书，一部民族文学与汉文学互相影响、互相渗透、互相融合的结晶。[明]邝露：《赤雅集三卷》，咸丰庚申庆云堂刊本。

⑥ 王建民：《中国民族学史》(上卷)，云南教育出版社，1997，第40页。

种“异文化”描述编辑较之“游记式”更细致生动。如唐代樊绰《蛮书》之八和 17 世纪传教士的《利玛窦中国札记》(1983)等。这类书写中之“观看者”与“被观看者”,开始有接触但不是理论上的有意融入,更无现代意义的“局内～局外”观之平等互动。

2. 现代书写中之“人～人”关系——“研究与被研究”

该书写乃当今学界普遍认同的民族志文本。包含“专业书写”和“科学书写”。“专业书写”亦指在专业考察方法指导下的文本书写。自 1874 年《人类学笔记和问讯》(1951)的问世伊始,它说明了民族志从业余游记走向专业学科的重大变迁,而变迁之核心,即“观看者”渐变成“研究者”,并开始懂得依靠“局内人”提供资源,这是“局外～局内”关系从“观看”到“研究”的学术互动之开端;“科学书写”与“专业书写”区别在于其书写需有社科理论支撑,确立者亦马林诺夫斯基(Malinowski),马氏“功能学说”为科学民族志表述奠定了社会科学之基础。[①] 可问题也随之出现:“研究者”的理论阐释,能够还原“被研究者”的真实文化境遇吗? 至此,“研究者～被研究者”范畴,已非简单的考察角色之“人～人”关系而转化为有关文化书写的修辞问题被事实提出了挑战。

虽然这类书写涉及的“人～人”关系,从无意识互动的“观看与被观看”发展为有意识互动的“研究与被研究”。然而,这种“有意识互动”之主动权仍掌握在“研究者”之手,二者间并非真正意义的“平等互动”。

3. 当代书写中的“人～人”关系——“反思阐释与再阐释”

该书写不再只对研究主客体角色关系的关注,而是在有关“书写修辞”层面上对如何阐释“人～人”关系之行为进行深刻反思:“研究者”在书写“被研究者”时,“研究者”在哪里? “研究者”书写“他文化”是为传播“他文化”还是为认识“我文化”? 显然,局内外的“研究者～被研究者”关系已从个体角色上升到文化体系的“对话与碰撞”。

“反思性书写”是以知识创新批判精神在现象学、哲学、解释学等“后现代主义”思潮渗入民族志领域之后产生的新型民族志实验型书写。[②] 以拉比诺(Paul Rabinow)的《摩洛哥田野作业反思》(1977)为其代表。在文中拉比诺把“研究者”的使命,转变为“针对自己解释行为的解释”;而“解释学书写”与过去民族志决裂的焦点则是关于“文本重构”理念的明确提出。该理念亦可视为正是对拉比诺“如何审视自己解释行为”的直接回应,即“研究者”的文化解释行为事实上是建立在“对他者阐释的再阐释”之上。[③] 亦即“文本重构”,意味着要在对“他者文化阐释”的解构之

① 容光琼:《人类学方法论》,广西民族出版社,1999,第 5 页。

② 高丙中:《代译序》,克利福德和马尔库斯著《写文化:民族志的诗学与政治学》,高丙中等译,商务印书馆,2006,第 11 页。

③ Geertz, Clifford. “Thick Description: Toward an Interpretive Anthropology,” In *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books Press. 1973. p. 9.

上重组研究主体自身的阐释文本。

亦是说，从早期的"观看与被观看"，到后来号称尊重"被研究者"文化而事实上只是"研究者"对"被研究者"文化的截取和重组，直至当今反思中明确承认"研究者"只能做到"对他者文化阐释的阐释"——即以书写方式对"被研究者"文化进行"文本重构"的现实面前，学人当明白，该范畴之"人～人"关系，其道义上的充分尊重并不能代替各自只可能在自身文化框架中去认知对方的"严酷"事实，双方已固定生成的"思想～行为"之方式，决定了二者间只有"理解"、和在理解尊重之上的"互为阐释"而不可能相互"还原"，即便"移情"融人，也不可能真正成为"对方"："一个人不可能为了理解凯撒而成为凯撒。"因此，"研究者～被研究者"之间，无论是考察个体间之角色互动，还是阐释行为中之文化体系碰撞，只能"理解～对话～重构"而永不可能"复制～还原～代言"。

此为真正"知己知彼"后之明智，笔者认为亦是理解该对范畴之核心要点。

三、"音声过程～音声产品"释义

"思想～行为"是"道～行"关系，"研究者～被研究者"乃"人～人"关系，那"音声过程～音声产品"之实质，亦可理解为"行～行"关系。

笔者认为，实践经验之总结当在实践中解读更为可靠。立足于本土实践的释义，会切近概念范畴形成之事实且更具实用价值。在曹氏与笔者合作的民间仪式考察《云南大理白族"端午节祭本主仪式"》[①]之实例中，笔者深悟其精髓："行～行"关系，当以"音声过程"作为切入点进行描述时，所呈现的是"'过程'演绎'音声'"；当以"音声产品"作为切入点进行分析时，呈现的则为"'音声'阐释'过程'"。

1. "音声过程"切入之"行～行"关系："过程"演绎"音声"

在此直接进入"音声过程"演绎"音声产品"的现场——下面是白族"祭本主仪式"现场谈演《太上玉清无极总真大洞经》过程之记录[②]，由于篇幅所限仅以中卷情境示之：

---

① 该课题为曹本冶主持的《中国传统仪式音乐研究计划》的1999—2001年研究项目《中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究》之西南地域子课题《白族端午节祭本主仪式音乐》，由周凯模设计课题申报并担任子课题负责人。子课题小组成员：曹本冶、周凯模和研究助理等人组成。民族志资料中的"送本主仪式"考察资料亦得到中山大学邓启耀教授协助完成。

② 该课题民族志书写整理初稿为周凯模，曹本冶修订；本章所用资料，则是曹本冶在民族志书稿基础上的再研究材料。第一版民族志发表于曹本冶主编的《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》(2003)第397—502页；再研究版发表于曹本冶《思想～行为：仪式中音声的研究》(2008)第55—92。

《太上玉清无极总真文昌大洞经》仪式程序中的音声①

《太上玉清无极总真文昌大洞经》(中卷)				
仪式程序	音声形式	曲牌/声腔	仪式内容/经文内容	谈演者
开经			赞太上玉清无极总真文昌大洞经	洞经乐队
	丝弦乐	元始腔	抑启洞渊无碍主 先劫虚皇无上尊…	丝弦乐队
	丝弦乐	吉祥音	机音大圆通 吉祥檀炽钧…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	孔子腔	晶罗颉力音 吉祥檀炽钧…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	一江风	内象中帝音 吉祥檀炽钧…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	吉祥音	妙门真定香 吉祥檀炽钧…	丝弦乐队
	念诵		圣音天宝皇 吉祥檀炽钧…	执鱼
	丝弦乐	元始腔	冥寂玄通音 吉祥檀炽钧…	丝弦乐队
	丝弦乐	元皇赞	同上	丝弦乐队
	起立韵诵		大洞真经本大乘 渊深蕴奥极玄冥…	执鱼
	起立韵诵		同上	众合
	丝弦乐	元皇赞(9次)	从“具宜玄妙”……至“姻缘际遇”	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔(9次)	元始天王降吉祥 惟愿慈悲降道场…(每次【元皇赞】完，众起立接【贺腔】)	众合
	丝弦乐	一江风	花供养：仙花琼葩盛 天花散漫飞…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	…今晨阖会增福寿 皈命元始大法王	众合
	念诵		元始天王曰。玉宸九天司…	执鱼
	丝弦乐	一江风	果供养：频婆异果真 奉献大罗尊…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	…同前	众合
	念诵		元始天王曰。太清浮绝空…	执鱼
	丝弦乐	孔子歌	香供养：清净自然香 云烟结瑞霞…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。太极元景王…	执鱼
	丝弦乐	五言风竹	食供养：法食献玉清 祈吁演清音…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合

① 参见曹本冶主编的《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》(2003)第491—497页。

续表

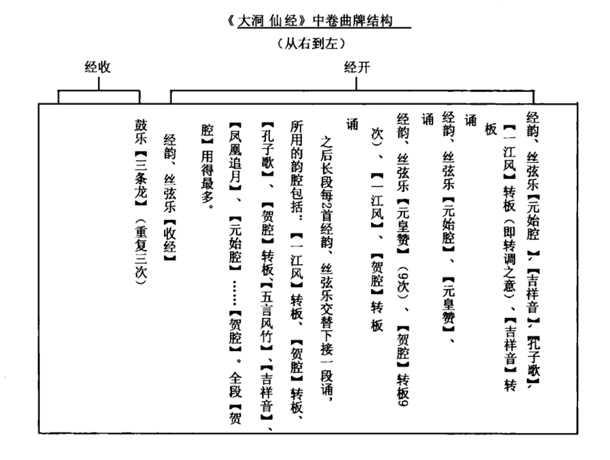
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。皇初紫气中…	执鱼
	丝弦乐	吉祥音	茶供养:金蕊绽先春 缈缈达天真…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。真应化现相…	执鱼
	丝弦乐	凤凰追月	衣供养:仙衣地常献 万户乐升平…	丝弦乐队
	念诵		元始天王曰。圆华玉寿灵…	执鱼
	丝弦乐	元始腔	水供养:东井灵源注 澄泓遍九垓…	丝弦乐队
开	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。太微玄景重…	执鱼
	丝弦乐	吉祥音	符供养:元命真中神 执符捧篆供…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
经	念诵		元始天王曰。太阳化三晨…	执鱼
	丝弦乐	一江风	金酒法灯供养:琼浆玉雪明…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		元始天王曰。太初九素…	执鱼
	丝弦乐	吉祥音	财供养:百珍异宝献 惟愿荷天恩…	丝弦乐队
	丝弦乐转板	贺腔	同前	众合
	念诵		太上洞渊吉祥神咒	执鱼
	起立念诵		本主诰	执鱼
	起立念诵		文昌诰	执鱼
	丝弦乐	收经	谈经二演 法侣同音…	丝弦乐队
收	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈经二演 法侣齐音…	丝弦乐队
	打击乐	三条龙		鼓乐队
	丝弦乐	收经	谈演二演 法侣谐音…	丝弦乐队
经	打击乐	三条龙	鼓乐队	
			中 卷 圆 成	

毋庸赘言，图表说明所有“音声产品”都围绕着仪式程序之“音声过程”框架在展开，以“音声过程”为切入点的任何一点，都可观察到“仪式程式行为”伴随“音声展演行为”密不可分——即“过程”演绎“音声”之“行～行”关系。

2.“音声产品”切入之“行～行”关系：“音声”阐释“过程”

按照前文表格中所列器乐和经文诵唱的仪式程序，经腔的“音声”(特别是器乐曲牌和诵经韵腔)是以“曲牌结构”之产品形式在仪式“音声过程”结构中展现的：

《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》曲牌结构①



归纳亦很清楚，从“音声产品”(曲牌结构)的任何一点亦可看到其阐释“音声过程”(仪式程式)的密切关系，其说明，“音声产品”阐释“音声过程”的功能毋庸置疑。所以，“音声过程～音声产品”之“行～行”关系，在民间仪式中水乳交融、互为演绎和互为阐释的客观事实，不仅是对过往仪式或仪式音乐理论中将“过程”与“音声”割裂研究状况的补正，亦是曹氏理论以“行为”涵括“仪式～音声”的学理依据。

① 参见曹本冶《思想～行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社，2008，第83—84页。

三、"仪式音声研究框架"之方法学解读

哲学家、思想家赵仲牧说:"思维的功能其主要作用是,通过对深层秩序的梳理去解释各个层次的秩序,最终把现实生活中各种可观察感知的秩序以及相关事象解释清楚。"①看上去五花八门的民间仪式及"信仰体系",亦是人类宇宙观体现于现实的一种生存秩序。"仪式音声研究框架",亦是对其观察感知到的"信仰系统",通过对深层秩序的抽取而建构的方法学纲要。学习纲要的重心,在于对构建方法学之"思维特征"及"实践特征"的理解。

一、方法学之思维特征

其中蕴含的方法学思维特征,主要体现在"思维结构"和"认知逻辑"方面②。

1. 思维结构与二元融合

1) 二元结构:除"远~近、内~外、定~活"两极变量法之外,其"思想~行为"、"研究者~被研究者"、"音声过程~音声产品"等理论范畴;以及"人声~器声"、"有声~无声"、"近信仰~远信仰" 和"语言性~音乐性" 等分类范畴当属此类。

2) 二元结构之延伸:该思维方式中呈现的"三元结构"如"信仰~仪式~音声"研究定位,乃"二元融合"之细化模式:"仪式~音声"谓之"仪式整体演绎"之总括,二者均落脚在"行为层面"。所以"信仰~仪式~音声"之本质结构,亦是"信仰(思想)~仪式(行为)"之二元思维结构的延伸版。

仔细探究,发现该体系之"二元结构"均与过往哲学上"非此即彼"之思维有所不同。该体系的"二元关系"都非二元对立或"非此即彼"而常是"二元并举":如"思想~行为"的"道~行" 并举,"研究者~被研究者"的 "人~人" 互动,"音声过程~音声产品"的"行~行"互释……这些关系亦体现着与传统哲学对立统一之"二元结构"不同,归纳起来,笔者谓之"二元融合"之特征。

---

① 赵仲牧:《思维学・元理论・哲学卷》,云南大学出版社,2003,第 96 页。

② 这个较系统的解读文本,是笔者对曹本冶先生"仪式音声研究"方法几年思考和理解的分析结果:第一次的部分发布,是在 2006 年 10 月的"仪式音乐研究理论"的讨论会,会址:上海音乐学院 E-音乐人类学研究院办公室,参加者:曹本冶、方建军、杨民康、罗明辉、肖梅、杨晓和一些上音学生,记录:陈婷婷;第二次发布,是 2007 年 1 月 25 日的"仪式音乐研究理论"讨论会,地址、人员同前,本人的发言是"仪式音乐研究的理论架构与方法课题进展报告";第三次发布,是在 2007 年 6 月 25—28 日为曹本冶先生教授荣休之际所组织召开的"中国传统仪式音乐研究学者论坛"上的讲话(广州・中山大学),参会者有方建军、薛艺兵、刘红、杨民康、罗明辉、臧艺兵、周显宝、杨晓等中山大学和星海音乐学院部分研究生。本人具体发言内容可参见蒋燮发表在《中国音乐学》上的会议综述《中国传统仪式音乐圆桌会议综述》(2007:139)。

2. 认知立场与分析逻辑

强调两个立场：首先强调须在文化生态中解释仪式音声在“思想～行为”内之互动状况，以此透视“人”及其背后的观念系统。①这一在“文化生态”中分层观照“音声”的学术立场，体现了化合在思维中以“表层～中层～深层”之分层思维来打通整个研究行为的功能：“文化生态”中的“信仰体系”本身亦研究的表层符号；“人及其观念系统”乃生态中之深层符号；而“思想～行为”则成为覆盖联通“信仰体系”和“人及其观念体系”之间的媒介符号。“文化生态”理念与“仪式音声”方法学框架的呼应，是推送“仪式音声”研究希望达到最终目的即“仪式体系之意义”的重要认知策略。

其次强调关注研究者与被研究者在“思想～行为”背景方面的客观差异对界定音声属性的深刻影响。②这一认知立场出于“局内～局外”观亦又不同于以往：通常议论的“局内～局外”观主要是对“人～人”关系的关注，而在“仪式音声”研究的方法学思维中，既重“人～人”关系亦重“人(差异)～声(属性)”关系，特别从研究者与被研究者的文化差异，即“思想～行为”之“道～行合一”思维中去考虑“人～声”关系时，认知立场上对“局内～局外”关系的诠释亦拓开了新角度。

由于特定认知立场之驱动，使“仪式音声”研究方法学框架形成了既可自上而下、也可自下而上的双向分析逻辑。首先是“自上而下”的研究逻辑：研究框架表明，分析可从“思想～行为”层面，通过“研究者～被研究者”，以“近～远、内～外、定～活”变量诸法观察“仪式过程～仪式音声”的互释表征，以“人声～器声”、“有声～无声”、“语言性～音乐性”等分类范畴探寻“音声”的形态特征及运行规法，由此得到“人及其观念体系”的认知，并以此逻辑梳理、描述和解释“信仰体系”的内涵及意义；其次是“自下而上”的研究逻辑：可从“语言性～音乐性”、“有声～无声”和“人声～器声”等分类范畴去认知“音声过程～音声产品”性质，运用“近～远、内～外、定～活”诸法提取音声元素并分析其结构规法，再将其放置于“研究者～被研究者”之“思想(信仰)～行为(仪式)”等“文化生态”各个层次的秩序中，去探寻仪式音声意义的认知。③

二、方法学之应用特征

应用特征的解读是使学习者便于操作。因此，笔者以“实践层面的应用性”及“实践层面的方法学”对其归纳。

1. 实践层面的应用性

在实践层面需强化的，是对“研究身份”、“研究对象”和“研究目的”的整合

---

① 曹本冶：《思想～行为：仪式中音声的研究》，载《音乐艺术》，2006 年第 3 期，第 84 页。

② 同上。

③ 同上，第 83—96 页。

关注。

1）方法学框架与研究身份

研究者与被研究者的不同身份，会导致各自在"思想～行为"上的差别与互动。这种差别与互动直接影响着对"信仰～仪式～音声"互动关系的解释结果①。从研究角色的身份差异去理解各自"思想～行为"之差异，其意义在于，将以往遮蔽在"信仰～仪式～音声"结构背后的行动主体——亦在不同文化背景中成长的不同"人"对"信仰～仪式～音声"之主宰力量直接呈现于前台，从不同角色的思维现象和具体行动中，去观察、检验"仪式音声"与信仰、仪式在整体文化结构中的相互影响，以及产生的不同身份所能创造的不同音响结果。

此为方法学与"人"的关系。

2）方法学框架与研究对象

以"思想～行为"统一观去考察"仪式音声"，一是强调要探寻支配仪式音声的精神制约因素，诸如信仰理念、社会价值观等；二是要以分析具体仪式过程的思维结构来解释音响形态的元创造力，而非单纯对形态表层符号作结构分解。简言之，作为研究对象的"仪式音声"是承载着人类"思想～行为"方式的特定文化符号，它是"思想～行为"深层模式的外显结构形态。

此为方法学与"声"的关系。

3）方法学框架与研究目的

首要目的，是揭示文化生态中"仪式音声"之深层动力，亦对人文传统中各信仰体系地方性知识的认知；其次，是探求信仰体系中音声行为的思维规律，亦对仪式过程中产生音声行为及其音响产品的规法根源进行探讨；最终，是在把握信仰观念、仪式行为与音响形态的互动中，认知特定仪式音声元素与特定人群思维结构的关系特征，进一步寻求不同文化生态中"仪式音声"可兹宏观比较研究之可能性。②

此为方法学与"规律"的关系。

2. 实践层面的方法学

"近～远"、"内～外"、"定～活"两极变量诸法，是实践层面方法学之核心。曹氏认为这三对变量思维相互牵连，他用以下图示来表示这三对变量关系：



它们像三个连环一个套一个，互相有关系。③而同样深刻的还有"两级变量"与

① 参考曹本冶：《思想～行为：仪式中的音声研究》，载《音乐艺术》，2006年第3期，第85页。

② 同上。

③ 在与笔者交流过程中，曹老师很强调这一认知，笔者很赞同。但是，笔者也有自己另一种解读体会，一并放置在这里，供大家参考。

早期“扩散聚合～纵横分层”思维的交叉融合，笔者认为其对把握“音声属性”、“音声效应”、“音声变迁”及“多极变量”诸方面关系亦甚有启发，一并解读。

1）两极变量方法的应用性

* “近～远”变量法与音声属性

“近～远”变量关系的应用无论多么复杂，其结果大多是对仪式“音声属性”之界定。要从仪式中的“远音乐～近语言”、“远语言～近音乐”和“近信仰～远信仰”等音声关系中，去理解“音声”及其行为与信仰观念的亲疏远近，以此明确仪式曲目的文化及形态分类属性，此法较易于解释。

* “内～外”变量法与音声效应

“内～外”变量关系的分析，是直接认识和鉴定“音声过程”对仪式参与角色所产生的“有效性”程度的方法。具体的看，若从“局内～局外”观的不同角度，探讨不同仪式音声对不同身份的参与角色之“有效性”影响，以此判断音声在信仰观念和仪式过程中的功能及意义，此法较方便分析。

* “定～活”变量法与音声变迁

“定～活”变量关系，与仪式音声的传播演化规律之探讨关系尤为密切。倘若要从音声形态的音素使用、构曲规律、诵腔结构等等去识别地方性仪式特征的形成和流变，以此呈现音声形态符号在整体文化结构中传承演化的功能及规法，此法较擅长演绎。

2）“扩散聚合～纵横分层”法与多极变量

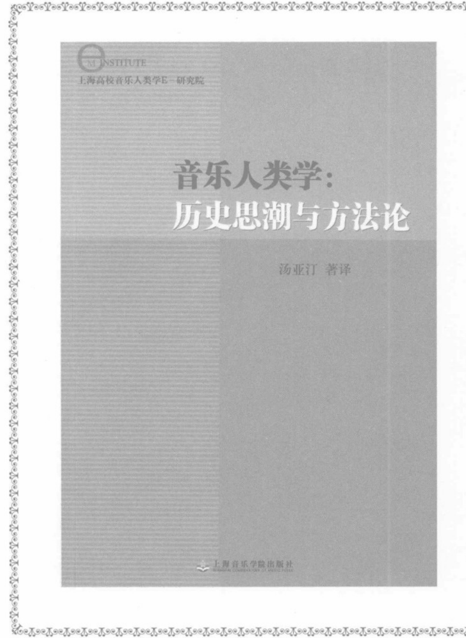
曹氏早期的“扩散聚合～纵横分层”结构方法之实用性亦值得一说。其由三个层次构成：“核心层次～中间层次～表面层次”。如果呈“扩散聚合”状态，亦从核心向表层扩散或反向聚合，这是弥漫状态的相互渗透；如果呈“纵横分层”状态，亦是层级关系之相互影响。“扩散聚合”弥漫状态使笔者注意到从“核心”向“表层”过渡的那个“中间模糊地带”颇有意义。“中层”这种“模糊地带”往往蕴含着巨大的文化能量：从核心向表层扩散，或从表层往核心聚合，将连接打通和导致音声符号多元分层的内蕴构成。若忽视对“中层模糊地带”的观察，或许会造成“核心”与“表层”断裂，而影响“信仰～仪式～音声”三者互动的有效观察视角。

这个方法还有更具价值的功能，倘若“扩散聚合～纵横分层”法与“两极变量”法分别取不同交叉点之交汇，亦会产生文化模式互动的多极变化。例如：“非语言”音声的核心、中间、表层结构，与“局内观”之核心、中间、表面层次交汇，而且交汇的层面或许是“跨层次”的，如“语言”核心层次与“局内观”表面层次的交汇、或“局外观”的中间层次与“固定因素”核心层次的交汇等等。总之，“两极变量”诸法与“扩散聚合～纵横分层”法的多元融合交汇，将产生多极质变与量变，这对于阐释仪式音声更为丰厚的文化内涵及本体属性，从理念到实践上都是值得深入尝试的方法。而所有的丰富内涵及本体属性，最后都在“思想～行为”之统一观中寻找到各自的

终极归宿，即：“道～行”归一。

综上所述，“仪式音声研究框架”的应用性学术价值是客观存在，其承继中外学统、综合各方学者智慧及民间传统而建构的方法学纲领，对建设中国本土仪式音声理论的贡献亦有目共睹。但是，它在具体研究中究竟能使学术思路拓展到何种程度？能建构出多少种“仪式中音声”专题研究文本？能为读者揭示多少层面的仪式音声意义？虽然多年来在一些学者的课题研究中已在不同程度地使用着这套框架的某些概念和方法，但作为一个研究领域系统的、纲领性的方法学框架，还将在众生同心同德的长期探讨中不断挖掘和丰富、不断深化其理解，在当下和今后的各项课题实践中逐步认知和成熟。

（原载《音乐艺术》，2010 年第 3 期）


M INSTITUTE
上海高校音乐人类学E-研究院
音乐人类学：
历史思潮与方法论
汤亚汀 著译
上海音乐学院出版社

汤亚汀:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008

学术改变观念　学科改变人生

——汤亚汀《音乐人类学:历史思潮与方法论》之序

洛　秦

一

音乐人类学(或称民族音乐学)[①]近年来如雨后春笋似地成长,不仅文论、著作大量涌现,学人学者队伍日益扩大,而且更重要是在学科概念、学理方法、研究范畴、学术界限等方面展开了广泛地探讨、开放地争鸣、积极地批评,以及深入地研究,它的兴起在中国音乐学界产生了重要影响。因此,眼下其似乎成为了"显学"。[②]

所谓"显学"通常是指与现实联系密切,引起社会广泛关注的学问,其之名始见于《韩非子》,一般指该学科可研究的含量之深大、内容之丰富、理论之深邃复杂、学派之众多、成果之盛况,以及涉足领域的学者人数之多;或是一学科的观念和思想

---

① 关于音乐人类学与民族音乐学称谓和译名问题,参见本著作第一章"ethnomusicology:释义和译名"。同时,也可参阅杨民康《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》(中央音乐学院出版社,2008)的"前言"和第一章"民族音乐学的学科定义和基本概念"中的相关内容。

② 初步统计自1980年以来,国内出版了有关音乐人类学或民族音乐学以及相关理论课题的著作近50种,发表论文约300余篇。近年来开设相关课程的院校日益增多,报考该专业的研究生和涉足该领域的年轻学人更是与日俱增,例如2008年报考上海音乐学院音乐人类学专业博士研究生的人数多达15位,从招生名额与报考人数的比例看,这是引人注目的现象。

之新颖一时间对传统学科产生了重大冲击和影响。显然，本文所涉及的内容二者兼之，更多属于后者。

音乐人类学作为学科概念在20世纪50年代提出后的约半个世纪，2001年版《新格罗夫音乐与音乐家词典》新撰写"音乐学"条目中以非常重要的笔触强调了音乐人类学对音乐学大学科的影响(详述见后)，"显学"的作用毋庸置疑。这种作用之大，使得ethnomusicology概念介绍到我国只有约四分之一世纪时间的中国音乐人类学，其已经成长为在中国音乐学界中可以与国际学界接轨和直接对话的学科。

那么这种作用的动力，或者核心是什么?

是观念、思维和思想!

音乐人类学即是一种观念、一种思维和一种思想。音乐人类学将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身，即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐"是什么"，而且是一个在狭义上的"是什么"。这种意义上的询问，在过去特定的历史条件下，人们认为是唯一可行的，而且对于那个技术层次上"是什么"的回答也是满意的。例如，读者们习惯于阅读"小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应"之类的文字。人文思想的发展，或者说进步，人开始对那些单独、孤立的认识事物的方式不再满足。观念开始改变，思维方式开始改变，思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从18世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到20世纪中将音乐理解为文化，事实上是一个观念上的改变，而不是研究内容的转移。因此，音乐人类学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐"是什么"，音乐是"怎么样"产生、传播和作用的，由此来解答音乐"为什么"在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题，而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统，但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子，为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解，去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西，来接近人类生活中的普遍或一般的"真理"。[①]

正因为如此，2001年版《新格罗夫音乐与音乐家词典》对"音乐学"进行了重新界定，条目修正了1980版"新格罗夫"对"音乐学"的定位，不再将其囿于"艺术"研

① 参见拙文《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》，载《中国音乐学》，1999年第3期。

究的知识领域，以"物理、心理、美学"为对象的研究，而是不仅要研究音乐自身，更重要的是将对与之相关的"社会和文化环境中的音乐人的行为"进行研究，也即其研究对象包含了人类所有种类的音乐事象。同时，其阐明了学科视角的转型，不再以静态的"描述""是什么"为目的，而是以动态的"解释""为什么"和"怎么样"为基点来探究音乐与之相关事物的关系。这种"过程"研究极大地扩展了学科视野，推动了人们对音乐的认识从"欣赏"的功能性走向了"理解"的解释性，使得对人及其音乐的研究往纵深处迈出了一大步。"音乐是一种文化"的认识将在这样的学科定位中得以实现。2001 版"新格罗夫"更进一步坦诚表明："这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响……与音乐人类学的发展有着密切联系"。[①]1885 年阿德勒撰写其《音乐科学的范围、方法和目的》一文时，他敏感地将"以民族志和民俗志进行比较研究"的内容涵盖在音乐学范畴之中。但他不可能预料到，百年后起初仅为学科中最弱小的关注因素，如今成为了音乐学中一个举足轻重的"显学"领域，并且是推动音乐学大学科转型的最重要的力量。即使 1980 版"新格罗夫"的"音乐学"条目撰稿人文森特・达克勒斯等人(Vicent Duckles, etal)也不能预料，21 年后该条目的内容和学科界定发生了如此重大变化，它的"密切联系"者是音乐人类学。

二

音乐人类学成为中国音乐学领域的"显学"，离不开许多学者及其著述的作用和贡献。如今在读者手中的汤亚汀先生的《音乐人类学：历史思潮和方法论》(上海音乐学院出版社，2008 年 9 月)便是其中重要的一部著书。

《音乐人类学：历史思潮和方法论》是作者 1990 年至 2004 年间撰写和编译的论文和文章，洋洋 530 余页约 45 万字的著述不仅是他本人涉足音乐人类学领域的重要学术成果的汇集和总结，同时也是该领域的学术动态在国际和国内的实时体现和反映。也正如作者自己总结的那样：它是"一本系统阐释这一学科方法论的专著，填补国内该领域的空白"的成果。

我们将清晰地看到，该著作在成果汇集编排过程中所呈现的学科"系统性"构想。近 50 篇文章分十四章，按照"定义与现状"、"历史与思潮"、"程序与方法"和"运用于领域"四辑及"附录"编排，每一辑都有一个"概述"提要性地总结该部分所涉及的核心问题和理念。如此，作者以横向结构性的方式比较全面地将音乐人类学在近 15 年间所发生和发展的状况以及作者自己的研究成果纳入其中进行了展示。

---

① 2001 年第 7 版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》"音乐学"条，卷 17，第 488 页。

其中，特别值得关注的是以下几个方面的论题：

1. 第一章“学科定义和名称”中“Ethnomusicology：释义和译名”。作者梳理和归纳 ethno 或 ethnic 前缀与学科形成和发展关系中语义学上所体现的学术关注视角的转移和改变，即“欧洲文化自我中心偏见”的修正和“世界人类文化中心基点”的建立。同时，作者也阐明了就译名而言，从其梳理和论述中可以澄清国内音乐学界(某些学者在某些层面上[①])对 ethnomusicology 学科的误解，应该“结束该术语原译(‘民族音乐学’)所造成的混乱”，因此，目前作者提倡以“音乐人类学”称谓更为合适。[②]

2. 第二章“学科现状与倾向”的第一篇“西方民族音乐学近十年选题倾向”一文发表于 1992 年，作者根据 1982 年至 1991 年的 10 年间共 255 篇民族音乐学论文进行系统分类和定量分析，总结了几方面的特点：(1)经过系统分类，这 10 年间有“音乐种类”、“研究方法”、“特殊视角”三种分类方式，其中值得关注的是“特殊视角”反映了 10 年间“认识论上的重新取向”，例如社会性别问题、亚文化群体、背景研究(Context)、文化差异性等。作者提出从这三种分类看，是否显示从认识论的角度，如果说“强调过程重于形式”是民族音乐学与比较音乐学的决裂的开端而形成的“第一次飞跃”，那么自 20 世纪 80 年代以来，“超越民族的界限”是否表明学科进入了人类学范畴而开始与民族音乐学决裂，从而实现了其“第二次飞跃”？这样的思考非常值得学界关注的，其对时隔 10 余年之后的现在，依然有着重要的意义。(2)文章第二部分是“定量分析”，读者可以从多达 14 份详细的分析统计表格中，清楚地发现 10 年间的选题内容和研究视角，并且作者还在第三部分总结了 10 年选题倾向的“十大趋势”，诸如其中关于移民问题，历史、社会与个人讨论依然持续至今。

3. 第三章“历史思潮概述”中的“西方民族音乐学思想发展的历史轨迹”是一篇重要的学科发展史的梳理文章，不同于国内许多介绍或回顾音乐人类学历史或早期比较音乐学历程以人物或著作为线索，而此篇汤文以人文思潮和学术思想为脉络，[③]对历经自文艺复兴时期开始直到 20 世纪末后现代主义约 300 年间，音乐人类学经过酝酿、雏形、确立和发展的过程，这一过程充分论述了该学科作为人类学倾向的研究领域的重要特征。

---

① 括号文字为本文笔者所加。由于该文发表于 1991 年，距离“民族音乐学”概念于 1980 年前后 10 年，学界无疑对该学科的学理关系上不清晰和不了解，而且就学科自身而言，这半个世纪以来发生太多的变化，无论在学科性质界定、研究范畴和学术目标导向上，都在探索、更新和完善之中。

② 详见该著作第 3 页，“第一章：学科定义与名称”。

③ 此外，笔者也曾发表类似视角和思路的文章《音乐人类学的历史与发展纲要》，连载于 2006 年《音乐艺术》第 1、4 期，未完待续。

4. 第五章“主位与客位的分析模式”的文章“民族音乐学主位与客位的理论问题”讨论了学科中“经久不衰”的论题。通过文章的全面介绍和论述，理清了 emic 和 etic 在不同语义和语境中的不同视角，以及它们被引入到音乐人类学的田野之中的价值和意义。作者在“概述”中非常有建设性地指出：从客位与主位的分析模式得到的启示是，我们必须了解、研究西方学者是如何研究我们中国音乐？他们有哪些我们所忽略的内容或我们没有的客位方法？我们研究自己国家的各种音乐能不能一律都是纯粹“主位”？此外，我们研究西方音乐是不是一直太“主位化”了，好像是在研究自己的音乐？是不是应该如同他们研究我们那样也来点“客位化”？①

5. 第七章“后现代思潮”中的“社会性别与音乐”是国内比较全面论述社会性别而非生理性别与音乐文化关系的重要文章，也是作者较近的文章，发表于 2003 年。社会性别研究自 20 世纪末进入音乐学界，国际学术界一直对此非常青睐，女性主义色彩在音乐研究中日益加重，其研究不仅涉及传统音乐文化中性别意识在社会角色中的反映，而且也触及到西方古典音乐作品中的“性别”观念的体现。②然而，虽然社会性别现象在中国传统文化中长期存在，而且对艺术、对音乐的影响也是显而易见，但是却鲜有学者关注。当然，这与西方女性主义的极端女权意识在中国较少有空间有关，但从社会性别的角度研究音乐中的种种相关现象依然是非常有积极意义的，它可以帮助我们理解传统社会意识中音乐表现、功能和表演主体所承载的深层文化模式。

6.《音乐人类学：历史思潮与方法论》一书中与作者本人所涉及的研究领域最贴近的是第十章“城市音乐人类学”与第十一章“历史音乐人类学”中的多篇文章。“城市音乐人类学”是否能成为一个“学”姑且不论，但是关注“家门口田野”的学术倾向日益俱增。随着一方面学科研究范围的扩大，包括流行音乐和古典音乐在内都是音乐人类学思考的内容；另一方面学科的“他者”意识不断调整，研究主体的观察位置也在转换。随着“捕风捉影”不必非得在乡间田野中，他者和我者关系，为“他”和为“我”的目的意义变化了，“精英”与“草根”的地位和价值平衡被重新思考了。在新历史主义的思想影响下，城市音乐人类学作为一个研究领域成为了新的学科发展增长点。在第十章“城市音乐人类学”这一组文章中，特别要提及的是作者的“他乡田野”研究成果“英国东北部的民间音乐生活”，一个很好的城市音乐研究的个案。接着在第十一章中，另两篇文章“上海犹太难民区的音乐生活”、“现代性论域中的上海租界音乐文化、制度机构、公共领域与文化表征”虽然被归类在“历

① 该著作第 127 页。

② 请关注“上海高校音乐人类学 E-研究院 · 西方音乐人类学经典著作译丛”之一的《音乐学与差异——音乐研究中的社会性别和性》露丝 · 索莉主编，谢锺浩译，近期将由上海音乐学院出版社出版。此为近年国际音乐学界最重要的社会性别与音乐研究的文集。

史音乐人类学”中，但事实上，它们正是作者在“家门口田野”的研究成果，其中后一篇是作者最新的文章之一(2007 年)。作者以上海“家门口”研究对象，以历史语境为“田野”，两篇文章成为了典型的历史音乐人类学视角和城市音乐研究相结合的成功范例。

7. 最后还需提及的一篇文章“西方民族音乐学思想对中国的影响”(第十四章“音乐人类学在中国”)是引注率较高的文章。此类文章有不少著名学者对音乐人类学(或它的概念和思想)在中国的发展状况进行过总结。诸如沈洽先生、杜亚雄先生、伍国栋先生，以及杨民康先生(从日本民族音乐学的影响谈及)等，但汤文有自己的视角和思考。他从“历史与现状的评估”将西方民族音乐学影响分为了几个过程：20 世纪初的二三十年代为“西方民族音乐学的传入”[①]，20 世纪 50～70 年代为“从民族乐派思想向音乐学的回归”、1980 年代是“民族音乐学的兴起与发展”，以及 1990 年代是“文化人类学思想的渗入”。这样的梳理思路是与作者强调民族音乐的研究呈现文化人类学化倾向，以及倡导学科名称为音乐人类学的理念是一脉相承的。正如其在“概述”中总结的那样，20 世纪最后的 10 年“最大特点则是西方文化人类学思想从不同角度渗入中国的音乐学术”。

以上几个重要方面从一个侧面反映了作者在学术方法论上的立场，即“西方学界对中国学界主要的批评之一是：只有材料堆积，少有新方法和新视角，也很少通过方法论演绎出理论。”[②]因此，作者积极尝试在学术方法论上作出努力，此文集就是他在特定阶段期间学术心路的一个写照。他强调，“西方音乐人类学的理论，如同任何其他学科的理论，也是在不断发展变化的，据说在西方该学科的学术范式每 15 年就有一变。那么这本文集所反映的大致便是 1985 年至 2000 年初的一些西方学界的思想，即西方音乐人类学开始范式转变的时期。”[③]

结　　语

笔者早年阅读《约翰·克利斯朵夫》后始寻找《傅雷家书》。这样认识了这位著名的中国文人、著名的翻译家、著名的钢琴家的父亲。为什么在此提及傅雷？读者一定意识到，优秀但默默无闻的翻译家对文化的贡献和影响在某种程度上可能比那些声名显赫的作家更为深远。他们在幕后编译着前台的戏，把剧情和理念在另

---

① 严格意义上讲，应该为比较音乐学方法的传入较妥，因为 ethnomusicology(或译民族音乐学)的建立已经是 20 世纪 50 年代，它的确立是与比较音乐学在学科历史上有传承关系，但在思想和方法上有着本质上的差别。

② 该著作“后记”，第 535 页。

③ 同上，第 536 页。